UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

METRÓPOLE EM SINFONIA

HISTÓRIA, CULTURA E MÚSICA POPULAR

EM SÃO PAULO NOS ANOS 30

José Geraldo Vinci de Moraes

3875
CAPH-BIBLIOTECA

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em HISTÓRIA à Comissão Julgadora do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof.Dr. ELIAS THOMÉ SALIBA

São Paulo
1997

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Agradecimentos

Novamente devo iniciar agradecendo ao prof. Elias Thomé Saliba, pois mais uma vez ele confirmou sua condição de orientador de rara presteza e qualidades inestimáveis. Sua incrível capacidade intelectual ao lado dos atributos humanos dirigiram as investigações, desde o início, de modo competente e generoso. O humor, é claro, esteve presente não apenas como tema de suas próprias investigações, mas sobretudo em nossas conversas de orientação.

Aos amigos Paulo Lima, Henrique Delboni e Miguel Briamonte a gratidão é antiga e eterna. O primeiro suportou de novo com desprendimento minhas investidas sobre sua capacidade e incrível criatividade de artista gráfico. O Miguel ajudou-me com sua competência e, principalmente, com seu *feeling* musical em perceber o que não está escrito nas partituras. O Henrique, na última hora, me recebeu com muita paciência e generosidade. Ao Genão, mais que um irmão, agradeço a revisão cuidadosa do texto e ao desregrado Zé Márcio Rego, o reconhecimento é um pouco tardio mas sincero; sem ele as primeiras pesquisas estariam restritas ao universo acadêmico.

O Gaeta, colega da UNESP, colaborou com indicações bibliográficas e constantes conversas informais sobre cidade e cultura urbana, mesmo sob as adversas condições acadêmicas que tivemos. As discussões e conversas nos seminários de pesquisa com os colegas Wilson, Patrícia e Helenice foram bastante úteis e interessantes para o desenvolvimento do trabalho. Os funcionários e a coordenação do centro de documentação do MIS-SP foram muito solícitos e atenciosos comigo, principalmente, a Carla que se tornou uma amiga.

A Teresa acompanhou com muito carinho e amor todo o desgastante processo de compor uma tese, sobretudo na sua fase final. E ainda no meio do caminho gerou uma linda e graciosa filha. Para quem não crê, conviver com uma criança recém nascida nos meses finais de uma tese não atrapalha em nada seu percurso. Ao contrário, alegra, anima e ilumina uma vida fechada entre livros e papéis.

Ao CNPq pela bolsa de estudo concedida, sem a qual essa pesquisa seria inviável.

Scanned by CamScanner

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 8

CAPÍTULO I - SÃO PAULO NOS ANOS 30: POLÍTICA CULTURA E MÚSICA POPULAR NO AR

1 - Turbulência Política e Administrativa 38

2 - A Música no Ar: a Expansão da Radiofonia 50
2.1. Amadorismo e tecnologia nas emissoras paulistanas 50
2.2. A multiplicação das emissoras comerciais em São Paulo 59
2.3. A programação radiofônica 78
2.4. Os músicos profissionais nas emissoras 97

3 - A Proliferação dos Músicos Populares Profissionais 105
3.1. Magia e boêmia do artista popular 106
3.2. O músico e o trabalho 112
3.3. A maleabilidade Profissional 122

CAPÍTULO II - COTIDIANO URBANO E A LIRA PAULISTANA

1 - São Paulo: Crescimento e Expansão Urbana Incessantes 133
1.1. Cidade em permanente expansão 136
1.1-1. A expansão horizontal 137
1.1-2. A expansão vertical 142
1.2. Multidão paulistana 152
1.3. Cidade de múltiplas faces 158

2 - Canções nas Ruas Paulistanas na Década de 1930 165
2.1. As modinhas paulistanas 176

3 - Música e Cotidiano em São Paulo 190
3.1. Narração do cotidiano paulistano 202

4 - Características da Formação de Canções Paulistanas 216

CAPÍTULO III - CIDADE, CULTURA E MÚSICA POPULAR EM METAMORFOSE

1 - Políticas Urbanizadoras e Metamorfose da Cidade 229
1.1. Fábio Prado: o início da transformação 230
1.2. Prestes Maia: a cidade do "futuro" 234

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

1.2. Prestes Maia: a cidade do "futuro" 234

2 - São Paulo - Música e Saudade 246
2.1. Saudades do interior 247
2.2. Saudades da cidade que se transforma 253

3 - A Mistura da Cultura Rural e Urbana em São Paulo 267
3.1. A Expansão da música sertaneja pela cidade 274

4 - Chorões e Instrumentistas 285

5 - A Nova Face do Samba e o Carnaval Paulistano 295
5.1. Bailes e Salões 299
5.2. O Samba nas ruas 302
5.3. A relativa organização do carnaval paulistano 308

BIBLIOGRAFIA 337

1 - Fontes Primárias - 338
1.1. Bibliografia de Época (cronistas, viajantes e memorialistas) e Biografias 338
1.2. Depoimentos Orais 341
1.3. Periódicos 345
1.4. Discografia 346
1.5. Partituras 347

2 - BIBLIOGRAFIA GERAL - 348

ANEXO 1 - Sinopse das Modinhas Paulistanas 360

ANEXO 2 - Partituras 377

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

INTRODUÇÃO

"(...) ouviam-se pelas ruas o tango argentino e o samba, músicas e canções de carnaval, violões e sanfonas, e música de cegos, conjugando instrumentos de cordas e metais, acompanhando vozes trêmulas de velhos e vozes mal afinadas de crianças. E realejos."

(Jorge Americano)

Scanned by CamScanner

INTRODUÇÃO

A epígrafe é trecho de uma crônica do memorialista paulistano Jorge Americano rememorando o universo musical da cidade de São Paulo de um ano qualquer entre o fim dos anos 20 e início da década 1930. Ele a inicia indicando que *"dominavam a música popular o funiculi-funicula, a Paloma e entre as canções brasileiras, a 'Casinha Pequeninha' e o 'Luar do Sertão', que das serenatas passaram aos salões (...)"*. Ao final, termina revelando o uso de formas mais modernas de reprodução sonora: *"Sob as janelas abertas, escutavam-se fonógrafos com discos roucos infernizando os vizinhos"* [1]. De acordo com o cronista, aparentemente tínhamos, na cidade de São Paulo nos anos 30, uma incrível diversidade de gêneros e estilos que transitava pela música européia de sabor mediterrâneo, pelo morro carioca, chegando ao sertão brasileiro. Cantavam os jovens e idosos, afinados e desafinados, acompanhados por violões, sanfonas, instrumentos de cordas e metais e o realejo. Na realidade, de modo informal, o memorialista acaba realizando quase um completo mapeamento dos sons paulistanos, apresentando a imensa diversidade musical existente na cultura popular urbana em São Paulo.

Gerada nas primeiras décadas do século XX, a polifonia sonora paulistana começou a consolidar-se no anos 30, ocupando e ao mesmo tempo colaborando na formação das características das novas formas de difusão e reprodução da música, geralmente vinculadas aos renovados espaços do universo do entretenimento e dos

[1] - Americano, Jorge. "São Paulo Nesse Tempo (1915-1935)", Ed. Melhoramentos, SP 1962, p.243. Grifo meu.

Scanned by CamScanner

meios eletrônicos. Música italiana, espanhola e tango argentino, marchinhas carnavalescas, sambas, serenatas e músicas de tom sertanejo eram escutadas nas ruas, cafés, teatros, salas de entrada de cinemas e, principalmente, nos fonógrafo/discos e emissoras de rádio. Os programas radiofônicos de São Paulo também refletiram, ao longo da década de 1930, essa incrível diversidade sonora, criando na radiofonia paulistana uma tradição toda especial.

* * *

Na realidade, esse processo começou entre os últimos anos do XIX e as primeiras décadas deste século, quando a cidade de São Paulo passou por um acelerado e desordenado processo de crescimento e urbanização. Durante a década de 1920, a metropolização de São Paulo e principalmente a modernização da vida dos paulistanos definiram-se rapidamente, transformando de forma insensível e implacável o cotidiano da cidade. Os modos de se viver e conviver em São Paulo de maneira geral foram marcados, nesses anos, por essas mudanças modernizadoras, apesar da permanência de resquícios do universo rural. Nos anos 20 novas aspirações, inovações e perspectivas vinculadas aos aspectos modernos de viver, agitaram a vida cultural do país e da cidade. O universo cultural acompanhou e colaborou com os ritmos das mudanças, criando novos padrões e identidades culturais específicas da "nova" metrópole. Apesar da consagração e hegemonia de algumas manifestações culturais, a cidade recolhia, impunha, transformava, recriava, esquecia, marginalizava e criava no seu dia-a-dia um turbilhão de movimentos sociais e culturais vinculado ao novo universo urbano que agitava São Paulo.

Scanned by CamScanner

Seguindo a mesma cadência de crescimento da cidade, os espaços de lazer e entretenimento do paulistano também se multiplicaram no início deste século. Este não era um fenômeno restrito a São Paulo, mas uma realidade própria das grandes metrópoles pois, como lembra E. Hobsbawn, da segunda metade do século XIX até o começo do XX, *"todos esses fenômenos têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram nas grandes cidades. São na verdade produtos da urbanização: comercialmente, porque a certa altura passou a valer a pena investir uma boa quantidade de dinheiro nesse tipo de entretenimento, culturalmente porque os pobres da cidade (incluindo os imigrantes recém-estabelecidos de outras partes do país ou do exterior) precisavam de entretenimento. Nesse mesmo período houve o desenvolvimento análogo para as classes médias (...)"*[2].

De certa forma, São Paulo continha esses elementos presentes na análise do historiador inglês, pensados para compreender o fenômeno do Jazz nos EUA. No começo do século, a cidade já acumulava um promissor mercado interno, impulsionado principalmente pelo café, pelo início do desenvolvimento industrial, pelo crescimento das atividades comerciais, pelo ritmo acelerado das construções públicas e privadas, pela circulação ferroviária, etc., em que o cidadão paulistano mantinha atividade monetária, sempre manipulando alguma soma de dinheiro. Isto também se revela diretamente nas novas formas de entretenimento e divertimento da cidade, intermediadas preponderantemente pelo dinheiro. Em poucos anos, reproduziram-se rapidamente por São Paulo os locais pagos de entretenimento, nos quais a música, em boa parte deles, tinha papel de destaque.

---

[2] - Hobsbawn, E. "A História Social do Jazz", Ed. Paz e Terra, RJ, 1990, pp.59 e 60.

Scanned by CamScanner

Os setores mais abastados da população divertiam-se desde o últimos anos do XIX e principalmente nos primeiros deste século, em um variado quadro de difusão cultural. Nos teatros assistia-se às apresentações de concertos, óperas, operetas e revistas musicais. A maior parte das companhias dramáticas e musicais era originária do Rio de Janeiro ou estrangeiras. Para atender a demanda crescente da elite paulistana por uma música de gosto europeizado, uma respeitável, grandiosa e funcional casa de espetáculo, foi inaugurada em 1911: o Teatro Municipal, que se tornou rapidamente no pólo central das atividades artísticas e musicais da cidade.

Também nas salas de entrada das grandes casas de espetáculos e dos bons cinemas, sempre havia pequenas orquestras, conjuntos ou bandas e solistas que apresentavam a "boa música" ao vivo. Os tradicionais Cafés-concerto paulistanos, freqüentados apenas pela elite da cidade, apresentavam ao cair da tarde ou durante à noite, de modo mais descompromissado, concertos de pequenas orquestras, conjuntos e solistas. As inúmeras Casas de Instrumentos Musicais e Partituras que multiplicavam-se pelo centro, criavam o salutar hábito de oferecer, por intermédio de seus bons profissionais contratados especialmente para experimentar e apresentar os instrumentos, pequenos solos em determinadas horas do dia, tornando a audição e a programação musical mais ampla[3].

Do lado oposto, de maneira fragmentada e desorganizada, surgiam áreas pagas de divertimento e lazer mais populares e ligadas à música. Eram os Cafés-

---

[3] - Ver sobre o assunto Moraes, José Geraldo Vinci de. "Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo (Final do Séc.XIX- Início do XX)", Funarte/Ed.Bienal, RJ/SP, 1997 e Ikeda, Alberto T. "Música na Cidade em Tempo de transformação. São Paulo - 1900-1930", Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1988.

Scanned by CamScanner

cantantes e bares que acolhiam a boêmia mais pobre e músicos, que apresentavam uma incrível variedade musical, dos choros às serestas, das valsinhas aos trechos mais famosos de óperas. Os circos, com seus espetáculos de variedades, também formavam um ambiente em que a música raramente faltava, marcado especialmente por suas características bandas. Mas antes delas, desde o século XIX, os palhaços cantores criaram uma tradição musical, alcançando reconhecimento, fama e popularidade. As apresentações de conjuntos e cantores de música variada que, a partir da década de 1930, estabeleceram a preferência pela música sertaneja, tornaram-se com o tempo referências artísticas nos espetáculos circenses. Os cinemas, que pela novidade abrigavam ricos e pobres, também se tornaram círculos de difusão musical, divulgando indistintamente música erudita e popular e onde vários músicos iniciaram ou desenvolveram suas carreiras, acompanhando as fitas ou tocando no hall de entrada. Finalmente, a cidade ainda tinha inúmeros núcleos de produção e difusão de música popular que não eram intermediados por qualquer soma de dinheiro; eles se espalhavam de maneira informal pela cidade, como as reuniões dos chorões e os pontos de samba[4].

Deste modo, a realidade cultural e musical paulistana gradativamente se constituía, desde a passagem do século, permeada por uma polifonia de ricas experiências, principalmente das camadas populares e de sons produzidos no espaço urbano. A cidade apresentava esse quadro social e cultural extremamente fragmentado e de múltiplas características. Embalado por trocas, transições, conflitos e fusões entre as tradições musicais das festas populares religiosas e profanas, a

---

[4] - Moraes, José Geraldo Vinci. "Sonoridades Urbanas", IN *Revista Cultura Vozes*, No.3,1993, p.56.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

cultura negra-africana e dos imigrantes, a música popular começou a ser produzida e divulgada por uma extensa e crescente estrutura de comunicação, que revelava e apontava para um certo cosmopolitismo. Na verdade, a cidade de São Paulo nesse período mantém uma complexa identidade fundada de maneira geral num cosmopolitismo difuso. Nicolau Sevcenko destaca essa característica ao lembrar que *"afinal São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical (...)"*[5].

No transcorrer da década de 1930, essas novidades e metamorfoses nos modos de produzir e reproduzir a cultura/música popular continuaram a ocorrer em uma cidade convulsionada e de identidade indefinida em diversos aspectos. A turbulenta vida política, que alcançou certa estabilidade na segunda metade da década por meio de soluções pouco democráticas, alterou diretamente o cotidiano dos paulistanos, como apresenta parte do **Capítulo I**. O frenético ritmo de desenvolvimento e das transformações urbanas dos anos 30, apresentados no **Capítulo II**, colaboraram para o surgimento de uma nova cidade, que destruiu completamente a "antiga" metrópole do café para erguer uma autêntica cidade urbano-industrial. Os mitos da cidade do trabalho, que não pára nunca, voltada para o progresso e para o futuro, surgiram nesta época turbulenta. Finalmente, a participação decisiva do Estado nas alterações urbanísticas e na construção da cidade do "futuro",

---

[5] Sevcenko, Nicolau, "Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20", Cia. das Letras, SP, 1992, p.31.

Scanned by CamScanner

realizadas pelos prefeitos-engenheiros Fábio Prado e Prestes Maia, está no **Capítulo III**. Estes três aspectos da cidade nos anos 30 foram determinantes para a construção do ruidoso quadro geral modernizador

Todavia, de alguma maneira, os modos de viver e as estruturas mais modernizadoras próprias do espaço urbano ainda conviveriam durante certo tempo com elementos vinculados ao tradicional mundo rural e provinciano, típicos da cidade na passagem do século, cada vez mais rarefeitos nos anos 30, que insistiam em permanecer no ambiente urbano, ainda que de maneira transformada. A existência de animais de médio e grande porte pelas ruas da cidade disputando espaço com pedestres e veículos, as criações de pequenos animais nos jardins e quintais residenciais, as festas populares e canções de rememoração rural, os ambulantes de todos os tipos e inúmeros vendedores de casa em casa, revelam esse quadro contrastante, mas ainda persistente na cidade nos anos 30, período de construção da moderna cidade industrial.

O quadro de permanente extensão e modernização das formas de entretenimento iniciado na passagem do século consolidou-se na década de 1930, em razão da expansão da indústria fonográfica e, sobretudo, radiofônica e suas derivações imediatas como a multiplicação de espetáculos, shows, revistas, etc. O **Capítulo I** reconstrói e analisa como os artistas e músicos de maneira geral, e os populares de forma especial, tiveram condições de ampliar e conquistar novos espaços de sobrevivência e de divulgação de sua produção. As empresas radiofônicas tornaram-se os principais locais de concentração do músico popular profissional e núcleos de divulgação de diversos gêneros nacionais e estrangeiros. As emissoras rapidamente constituíram-se no eixo fundamental de propagação da música popular, alterando

Scanned by CamScanner

consequentemente a produção artística musical de acordo com seus interesses comerciais e culturais. A partir desse momento, a produção musical popular orientou-se e adaptou-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte. O mercado do rádio começava, então, a alterar o gosto geral, inventando e impondo novos gostos, e também modificava o conceito de "popular", que gradativamente tornava-se mais relacionado com o mercado e a capacidade de atingir um número maior de pessoas.

Um exemplo candente dessa transformação em São Paulo foi o da música caipira que, em espaço curto de tempo acomodou-se bem ao disco e ao rádio paulistano, gerando a música sertaneja, contraditoriamente muito semelhante à caipira (pois ela é a geratriz) mas ao mesmo tempo profundamente diferente (pois as condições histórico-culturais para sua produção não existiam mais na cidade). De modo contrastante, o samba paulistano não conseguiu se adaptar e sucumbiu diante da nova realidade urbana dos meios de comunicação de massa, além de sofrer a forte concorrência do vigoroso e criativo samba carioca. No Rio de Janeiro, ao contrário, o samba carioca se ajustou perfeitamente ao rádio, tornando-se sucesso da mídia. O **Capítulo III** trata justamente destas questões e também das canções que falam com saudade de um suposto tempo e vida melhor, existentes no universo rural ou no passado não tão remoto da cidade de São Paulo.

A cidade em permanente transformação urbana, que se expandia horizontal e verticalmente, assumiu nos anos 30 diversas faces, entre elas a de uma moderna cidade urbano-industrial composta por milhões de habitantes. Esta verdadeira massa humana começou a viver sob novas e diferentes referências sociais e culturais, profundamente marcadas pelo universo urbano. O duro cotidiano da

Scanned by CamScanner

diversificada população paulistana foi retratado nas canções populares, uma verdadeira Lira Paulistana, como aponta o **Capítulo II**, que de certa forma colaborou para formar um dos perfis da moderna canção paulistana.

Os novos círculos de difusão e a produção da cultura musical popular na cidade de São Paulo se constituíram de maneira diversificada no período inicial de expansão da cultura massificada dos meios de comunicação. Contudo, é possível identificar, ainda que inicialmente, como eles revelavam uma riqueza e variedade que somente aqueles que preferem a cômoda posição de avistar, apenas e exclusivamente, a homogeneização/uniformização imposta pelos meios eletrônicos de comunicação não são capazes de perceber. A realidade da cultura musical popular no novo universo urbano-moderno, marcada pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, a lógica dos espetáculos e imprensa especializada, era repleta de tensões e conflitos. A rica produção popular existente na cidade penetraria nessa nova lógica, impulsionando-a e determinando vetores e caminhos ao novo universo cultural. Sem ela, os novos meios de comunicação provavelmente seriam, na sua origem, enfadonhos e cansativos. Ao mesmo tempo, essa mesma cultura popular foi profundamente alterada nos seus círculos de difusão e pelos meios de comunicação que, em seguida, transformaram seus modos de produção, visando exclusivamente o aspecto comercial e o lucro. O artista popular profissional começava a viver nessa nova situação social tensionado entre várias realidades contrastantes existentes nos meios de comunicação eletrônicos.

Contudo, ao contrário do que se possa pensar, os outros círculos de difusão musical mais informais não se deterioraram ou desapareceram totalmente com a expansão dos meios de comunicação eletrônicos. Na década de 1930, inúmeros

Scanned by CamScanner

espaços de divulgação da música popular permaneciam, se reproduziam ou se transformavam no novo universo urbano paulistano. Algumas formas tradicionais mantinham tendência ao desaparecimento, como as manifestações musicais nas festas religiosas e as serenatas, pois o ambiente moderno urbano tornava difícil sobrevivência delas. Mesmo assim, o seresteiro do Bexiga Fioravanti Roberto afirma que o tempo áureo das serestas no bairro foi entre 1928 e 1940 (obviamente por ele ter participado!). De fato, durante a década de 1930, ainda havia no bairro boêmio vários pontos de encontro nas residências e bares, de onde saíam os grupos de seresteiros tarde da noite para circular pelas ruas. Para ele o que determinou o fim dessas atividades musicais foi justamente o crescimento urbano da cidade, pois ela não tinha mais "ambiente para as serestas". Os meios de comunicação não são identificados como instrumentos de limitação das serenatas, mesmo porque Fioravanti conviveu com os dois universos, trabalhando em diversas rádios paulistanas desde 1934/35[6].

Se as serenatas davam seus últimos suspiros nos bairros boêmios da cidade nos anos 30, de outro lado, veremos no **Capítulo III** como os Cordões e um pouco depois as primeiras Escolas de Samba paulistanas transformaram-se e cresceram pelos bairros populares. O crescimento das agremiações carnavalescas teve como consequência imediata a proliferação dos seus bailes mensais, feitos para arrecadar fundos. Multiplicados pelos subúrbios de São Paulo, muitos deles tornaram-se quinzenais e até semanais, sempre em busca de recursos financeiros. Mas na

---

[6] - Lucena, Célia de Toledo. "Bixiga, Amore Mio", Ed. Pannartz, SP, 1983, pp.13 e 14.

Scanned by CamScanner

realidade eles estavam ampliando os círculos de difusão do samba da comunidade e, obviamente, também os sucessos de rádio, geralmente vindos da capital federal.

Independentes dos Cordões com seus bailes "mensais", no mesmo período, surgiram pela cidade os "salões da raça". Na verdade, eram salões de baile frequentados quase exclusivamente por jovens negros empregados regularmente, o que lhes permitia o pagamento da entrada. Nesses salões, a população negra paulistana podia escutar, cantar e dançar o samba fora da época de carnaval, sem a incômoda perseguição da polícia. Eles chegaram a formar um cinturão em torno do centro antigo e criaram uma autêntica tradição musical e de entretenimento que permaneceria viva até a década de 1980 [7].

Uma outra realidade também revela as ambigüidades presentes no novo quadro cultural e musical num momento de expansão dos meios de comunicação e profissionalização do músico popular. Contraditoriamente, os encontros dos Chorões também tendiam a crescer por uma cidade que dificultava cada vez mais os encontros informais de vizinhança e da comunidade. Exímios instrumentistas, os músicos de choro eram requisitados pelas orquestras de bailes e, principalmente, para a formação dos Regionais das Rádios e conjuntos para gravação. Essas atividades profissionais diminuíam o tempo livre do músico, dificultando teoricamente sua frequência nas rodas de choro. Todavia, eram justamente essas rodas que permitiam a troca de experiência, a prática cotidiana que o tornava bom instrumentista e, talvez futuramente, o ingresso em um bom conjunto de rádio ou gravadora. Além disso, a divulgação dos compositores e instrumentistas de choro do Rio de Janeiro através do

[7] - Simson, Olga R. de Moraes Von. "Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988)", Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989

Scanned by CamScanner

rádio, disco e espetáculos na cidade, colaborava para o fortalecimento das rodas de choro mais tradicionais.

Portanto, parece que as manifestações das culturas populares urbanas presentes em São Paulo tiveram papel determinante na construção de uma nova realidade histórica e social emergente nos anos 30. Com relação à música, os elementos próprios do universo urbano-moderno, que despontavam de forma ascendente entre o final dos anos vinte e a década de 1930, foram importantes na alteração dos modos de produção e difusão da cultura/música popular, e por consequência, nas formas de sentir, refletir e ver a cidade. O cotidiano dos paulistanos e dos brasileiros de maneira geral, começava a ser transformado irreversivelmente pelo rádio, disco, profissionalização dos artistas, lógica dos espetáculos e imprensa especializada. Começávamos a ingressar de modo definitivo em um novo período de nossa história social e cultural, marcado profundamente por elementos completamente novos e desconhecidos, os meios de comunicação de massa, que no Brasil teriam uma trajetória extremamente contraditória, variando da mais profunda pobreza estética, passando pelos mais nítidos e fortes interesses comerciais ou ideológicos, chegando a uma incrível e rica divulgação da produção cultural.

Deste modo, especialmente na cidade de São Paulo, a diversidade sonora, retornando à epígrafe, revelou e acompanhou o estranho cosmopolitismo presente nas ruas paulistanas, colaborando para construir este contraditório e difuso quadro da cultura popular urbana paulistana. Os elementos que o cronista paulistano destaca a partir de sua memória são alguns dos temas presentes nessa investigação sobre a formação da música popular urbana na cidade de São Paulo em período de construção

Scanned by CamScanner

de um novo universo de difusão e recepção marcado principalmente pelos novos meios de comunicação de massa.

* * *

O trabalho investigativo nessa área da história social e cultural que trata da música ainda permanece bastante complicado, principalmente para os temas relacionados à música popular. Os avanços nos últimos anos da produção historiográfica, inundada por um incontável número de obras e pesquisas, que abarcam diversas áreas do universo cultural, principalmente aquelas inspiradas ou influenciadas pela denominada "História Nova"[8], serviu antes de mais nada para conceder certo reconhecimento acadêmico às recentes pesquisas e investigações. Apesar do considerável crescimento na produção acadêmica, no caso específico da música popular urbana, os raros pesquisadores que deram efetivas contribuições para a reconstrução de sua história continuam sendo aqueles vinculados ao exercício de profissões próximas à produção e difusão da música, como já destaquei em trabalho

---

[8] - Eis aí um nome *"controlado e lançado no mercado em 1978 por algumas grandes figuras da escola dos* Annales, *(...) e que está longe de ter unanimidade no mundo dos historiadores"* (Bourdé, Guy e Martin, Hervé. "As Escolas Históricas". Publicações Europa-América,Portugal, 1983, p. 136). A abrangência, variedade e as ambiguidades das discussões e produções neste campo da História, de alguma forma impediram sua definição categórica e a fixação de um eixo teórico claro que indicaria suas referências teóricas e metodológicas. Essas dificuldades e indefinições parecem se revelar de maneira bastante clara nas inúmeras variantes que surgiram a partir dessa tradição historiográfica iniciada pelos *Annales*, e que muitas vezes se confundem. Em um emaranhado de justificativas, conceitos e metodologias, torna-se difícil estabelecer os limites de uma ou de outra: História das Mentalidades, História Cultural, Nova História Cultural, História do Cotidiano, História Antropológica, História Nova etc. Apesar disto, muitos ainda buscam de modo angustiante nesta "História Nova" um método de pesquisa e de orientações metodológicas gerais, sem encontrar, entretanto, indicações prontas e acabadas neste sentido.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

anterior[9]. Sem eles provavelmente a reconstrução da cultura popular urbana do país através da música seria muito mais complicada.

É claro, porém, que existem inúmeros trabalhos originados no universo acadêmico e distribuídos por diversas áreas do conhecimento, produzidos pelo menos desde o final da década de 1970, e que tratam de variados temas relacionados à música popular urbana[10]. Aliás já existe até crítica acumulada sobre estes trabalhos e pesquisas[11]. No entanto, ainda faltam trabalhos sistemáticos de investigação e análise que tratem da presença, formação e colaboração de São Paulo na construção da música popular urbana, fato que dificulta a construção de análises genéricas de maior densidade. As atividades de investigação desse trabalho sobre a história social e cultural da cidade de São Paulo na década de 1930, tem justamente como eixo central a cultura urbana e a música popular.

---

9 - De Jota Efegê, passando por Almirante, Ary Vasconcelos, chegando aos dias atuais com José R. Tinhorão e Sérgio Cabral. Moraes, José Geraldo Vinci. "Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo", Funarte/Ed Bienal, RJ/SP, 1997.

10 - Alguns exemplos de destaque e mais conhecidos, em ordem cronológica, seriam: José de Souza Martins. "Música Sertaneja: a dissimulação na Linguagem dos Humilhados", IN *Capitalismo e Tradicionalismo*. Pioneira, SP, 1975 - Walnice Galvão N. "MMPB: uma análise Ideológica, In Saco de Gatos. Ed. Duas Cidades, SP, 1976 - Waldenir Caldas. "Acorde na Aurora". Cia Editora Nacional, SP, 1977 - Celso Favaretto. "Tropicália-Alegoria, Alegria". Ed. Kairós, SP, 1979 - José Miguel Wisnik. "O Minuto e o Milênio o Por favor, Professor, uma Década de cada vez". IN *Anos 70-Música Popular*. Ed. Europa, RJ, 1980 e "Getúlio da paixão Cearense", IN *O Nacional e o Popular-Música*. Ed. Brasiliense, SP, 1982 - Antonio Pedro Tota. "O Samba da Legitimidade", Dissertação de Mestrado FFLC-USP, 1980 - Claudia Matos. "Acertei no Milhar". Ed. Paz e Terra, RJ, 1982 - Walter Kraushe. "Música Popular Brasileira". Ed. Brasiliense, SP, 1983 - Luis Tati. "A Canção". Ed. Atual, SP 1986 e "O Cancionista", Edusp, SP, 1995, entre tantos outros trabalhos que poderiam ser citados, como os do Prof Arnaldo Contier sobre a trajetória da música, erudita ou popular, no Brasil.

11 - Ver por exemplo, "Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)", Arnaldo Contier, IN *Revista da Anpuh*, SP, 1993.

Scanned by CamScanner

A sustentação das investigações foram baseadas nas seguintes fontes, sem qualquer hierarquização: os documentos orais, os registros de cronistas e memorialistas, os registros sonoros em discos e partituras e o acompanhamento de periódicos. Na realidade, parece-me que o uso articulado e complementar dessas fontes primárias foi bastante positivo e até indispensável. Sem essa articulação aproximar-se da difusa história cultural paulistana dos anos 30 seria uma tarefa bem mais complicada.

A documentação oral teve papel determinante no desenvolvimento das investigações. Foram escutados depoimentos de diversos músicos populares arquivados no Museu de Imagem e do Som de São Paulo e na TV Cultura. Esses depoimentos foram concentrados em cinco grandes grupos de acordo com os interesses da pesquisa e classificados da seguinte forma:

1 - Profissionais do Rádio: abrange locutores, radialistas, programadores etc.

2 - Os Profissionais da Música: são aqueles que mantinham nítida relação de sobrevivência através da música, fosse no rádio, gravadoras, concertos, apresentações etc.; geralmente estudaram música ou já despontaram no meio profissional.

3 - Músicos de Choro e Regionais: originários dos círculos amadores de Choro e serenatas que mantinham uma situação de semiprofissionalismo. Com a expansão do rádio, das gravações, espetáculos, grande parte tornou-se profissional.

4 - Sambistas e Carnavalescos: predomínio dos músicos amadores originários da população negra da cidade, dos quais poucos conseguiram ingressar na vida profissional e a maioria se manteve vinculada às festas populares de maneira geral.

Scanned by CamScanner

5 - Música Caipira: os músicos vinculados à música caipira ou sertaneja e "folclórica" tinham origens ou mantinham-se ligados às tradições do interior. Começaram a se espalhar pela cidade principalmente pelo rádio e shows.

É necessário ressaltar que a categorização estabelecida não foi rígida, impositiva e limitadora das múltiplas situações históricas sociais que se estabeleceram no universo artístico-musical da cidade. Ao contrário, elas indicam apenas referências gerais e caracterizações dos procedimentos de vida pessoal e profissional convergentes, revelando traços comuns e de conjunto dos diversos perfis dos artistas da música popular no decorrer da década de 1930. O objetivo deste procedimento foi o de retirar das biografas uma noção da memória coletiva dos artistas e de setores que viviam e conviviam da música popular. Deste modo, foi possível aproximar-se da construção de um painel geral da comunidade musical paulistana e das diversas formas de produção e difusão de uma cultura popular musical na cidade de São Paulo, quadro histórico inexistente na nossa historiografia.

Apesar de constituir-se em um dos eixos centrais da investigação, as atividades com as fontes orais não foram exclusivas. Ao contrário, os depoimentos orais e os documentos escritos tiveram funções complementares, embora com tratamento metodológico diferente. Onde é raro em certos setores da sociedade a prática da escrita, principalmente naqueles vinculados à cultura popular, a memória e o registro oral passa a ser o instrumento fundamental e valioso de recuperação da memória coletiva (como é o caso, por exemplo da história dos sambistas e chorões paulistanos). Contudo, não se deve encarar esta relação de maneira hierárquica, isto é, a fonte oral é apenas válida quando não existe fonte escrita confiável. Gwyn Prins lembra, com ironia, que o relacionamento entre os dois tipos de fontes não deve ser

Scanned by CamScanner

"aquele da prima-dona e de sua substituta na ópera: quando a estrela não pode cantar aparece a substituta: quando a escrita falha, a tradição sobe ao palco. Isto está errado" [12]. Segundo ele, em uma cultura compósita pós-alfabetizada, na qual a linguagem assume várias formas (escrita, a oral e visual), é preciso que as fontes sejam utilizadas de forma complementar.

Paul Thompson considera que as evidências orais são mais criativas e positivas pois os "historiadores orais", por meio das entrevistas, podem *"escolher a quem entrevistar e a respeito de que perguntar"* [13], além de descobrir caminhos para os documentos escritos e iconográficos. Na verdade, o historiador inglês vai mais longe na defesa e exposição das virtudes da história oral. Ele acredita que apenas a *"fonte oral permite-nos desafiar [a] subjetividade"* [14] que toda fonte histórica humana contém, não com a ilusão positivista de subtraí-la da documentação, mas de chegar mais próximo de caminhos, verdades e acontecimentos obscuros e ocultos. O contato direto com as fontes vivas e o encaminhamento das entrevistas permitiriam esta realização. No entanto, é preciso também levar em conta uma colocação bastante procedente de Gwyn Prins sobre aqueles que defendem a história oral. Ele chama atenção para o fato de P.Thompson e outros historiadores do *"movimento história oral"* utilizarem uma *"linguagem imoderada"* e argumentos a favor das fontes orais apaixonados e radicais, típicos das batalhas e confrontos com seus adversários [15].

---

[12]- Jan Vansina apud Prins, Gwyn, IN "História Oral", *A Escrita da História*, Peter Burke(org.), Edunesp, SP, 1992, p. 166.

[13]- Thompson, Paul. "A Voz do Passado - História Oral". Ed. Paz e Terra, 1992, p.25.

[14]- Idem ibidem, p. 197.

[15]- Prins, Gwyn, op. cit., pp. 164 e 165.

Scanned by CamScanner

As pesquisas com a documentação oral do acervo do MIS-SP se distinguem um pouco das experiências expostas por P.Thompson, pois, de modo geral essas práticas supõem o uso de entrevistas e o contato direto para recuperar a memória individual ou coletiva. No museu, as entrevistas já estão prontas, realizadas por diversos tipos de pesquisadores (antropólogos, sociólogos, colecionadores, pesquisadores da MPB, jornalistas e amigos pessoais) que encaminharam as pesquisas de acordo com seus interesses, ou seja, eles praticaram a história oral. Nas entrevistas, os artistas revelam as suas inúmeras vaidades, veleidades, parcialidades e caprichos. Às vezes falam de um músico ou artista concorrente com certo desprezo ou mitificação. Em outras situações, percebe-se as disputas por uma certa primazia em relação a um fato ou evento importante (foi o "primeiro locutor" de rádio, o "primeiro a cantar" em rádio, o "primeiro" a usar tal ou qual adereço ou procedimento no carnaval, "descobriu" ou ajudou na carreira deste ou aquele artista que se tornou mais famoso e assim por diante). Entre os sambistas e carnavalescos, por exemplo, a idéia de disputa parece sempre estar presente, às vezes ganhando contornos de autêntica torcida em favor do Cordão, Escola de Samba, bairros, chegando aos times de futebol ligados às comunidades em questão. Também é possível perceber as posições e oposições de certos entrevistadores. Alguns fazem questão de colocar antecipadamente e de maneira bastante clara suas análises (por exemplo, José R.Tinhorão e César Guerra Peixe), outros deixam revelar suas ligações afetivas (amizade, família etc.) e poucos procuram dar uma certa ordem metodológica às entrevistas (sociólogos e antropólogos).

Geralmente a natureza dos testemunhos investigados tem caráter autobiográfico, de rememoração da vida individual ou da comunidade (e é justamente

Scanned by CamScanner

este o tom dos depoimentos no arquivo do Museu da Imagem e do Som - MIS-SP). As biografias e autobiografias sempre foram fontes de destaque para história tradicional, porém atualmente seu uso ganhou novo relevo e os historiadores têm abordado a questão de maneiras bastante diversas. No caso desta investigação, as fontes biográficas e autobiográficas orais e escritas tem um sentido bem específico, não se enquadrando perfeitamente, por exemplo, na tipologia estabelecida por Giovanni Levi[16]. De modo geral elas transitariam entre o que historiador italiano denominou de *"prosopografia e biografia modal"* e a *"biografia e contexto"*, pois, as trajetórias individuais dos músicos populares biografados foram determinantes para formar a noção do grupo (dos chorões, dos radialistas, dos sambistas, etc.), como também serviram para reconstruir e compreender o contexto social e histórico mais amplo que, dialeticamente, também influenciou essas trajetórias

Se pensarmos em história oral, para o ouvinte os depoimentos biográficos têm um certo "caráter estático" já que não pode interferir diretamente nas perguntas e nas análises subjetivas de entrevistados e depoentes (uma das virtudes da história oral expostas pelo historiador inglês). Porém, tal situação de maneira alguma invalida a fonte. Se de um lado ela perdeu a condição de produto direto da história oral, de outro lado ganhou a identidade de documentação oral que, como toda fonte histórica, é repleta de dificuldades, contradições, obscuridades, sinuosidades e revelações. Mesmo correndo o risco de que a memória individual e coletiva tenha sido marcada pelas criações mais homogeneizadoras e inventadas pelos meios de comunicação de

---

[16] - Levi, Giovanni, "Usos da Biografia", IN *Usos e Abusos da História Oral*, (orgs.) Marieta de M. Ferreira e Janaína Amado, Ed. Fund. Getúlio Vargas, RJ, 1996., pp. 174 a 176.

Scanned by CamScanner

massa, alterando o sentido temporal e espacial da lembrança de cada músico[17], sob qualquer condição, esses depoimentos tornaram-se fonte valiosa e inestimável para reconstruir a história da música popular urbana na cidade de São Paulo entre o final da década de 1920 e a década de 1930.

Os registros sonoros, gravados em discos e CD's, ou escritos em partituras também tiveram papel importante, pois eles que deram condições para perceber no universo da escuta as sonoridades que surgiram no transcorrer das investigações. Nem sempre houve condições de comparar gravações com as partituras originais. Quando havia uma gravação interessante, a partitura tinha destino ignorado, ou então, quando havia a partitura interessante, a gravação original havia se perdido. Fato comum foi tratar também com gravações e partituras que, baseadas no original, continham arranjos mais modernizantes, muitas vezes desestruturando as pretensões originais do compositor, exigindo esforço maior do investigador para captar o universo sonoro original.

Um outro fator complicador nesta área foi a tradicional precariedade das edições de partituras no Brasil, sobretudo as impressões de música popular. O descaso permanente transita pelos problemas e erros na melodia e arranjos, mas os erros ou omissões relacionadas às datas de edição, de composição, de reimpressão, os autores da melodia e da poesia, etc., dificultam excessivamente o trabalho do historiador. Boa parte delas continua dispersa entre arquivos particulares de colecionadores e músicos (muitas vezes em precárias condições de manutenção, apesar do esforço físico e financeiro dos colecionadores) e na discoteca pública Oneyda Alvarenga no Centro

17 - Thomsom, A., Frisch, M. e Hamilton, P. "Os Debates sobre a Memória e História: Alguns Aspectos Internacionais", idem, pp. 90 e 91.

Scanned by CamScanner

Cultural São Paulo, que as mantém com enorme dificuldades (tratamento, arquivamento, funcionários especializados, etc.). As partituras encontradas e parcialmente trabalhadas estão anexadas (Anexo 2) tanto para referência documental, como para estudos musicais mais específicos, pois este não é objetivo central deste trabalho.

Um material interessante foi produto da intersecção de três fontes primárias (canções de época recolhidas, partituras e gravações) e sua forma mais incipiente e bruta está no Anexo 1. Nele há uma radiografia de algumas canções populares paulistanas produzidas entre o fim dos anos 20 e o início dos 30. Recolhidas por Antonio Alcântara Machado, essas "modinhas paulistanas" contêm histórias interessantes sobre o cotidiano paulistanos e estão ali organizadas (os protagonistas, os temas urbanos, desenrolar das histórias etc.) e sintetizadas. Os originais das histórias recomendam que elas sejam acompanhadas por canções conhecidas na época. Assim, junto com as histórias das modinhas é possível recriar um quadro, ainda que genérico e precário, do que parte da população escutava. Seguem junto das histórias as análises dessas canções baseadas nas partituras encontradas. Quando foi possível, foram estabelecidos confrontos com as gravações mais originais. O caso mais exemplar dessa intersecção ocorreu com modinha *"Perdão Emília"*, que deveria acompanhar a canção paulistana número X. A partitura encontrada foi editada pela Fermata do Brasil em 1956 com adaptação e arranjo de João Portaro, e a gravação realizada pela Continental em 1945 com arranjo e interpretação de Paraguassu, acompanhado por Rago e seu conjunto.

As leituras de obras que revelam a vida cotidiana e cultural da cidade de São Paulo anos 30 foram atividades permanentes nas investigações, compondo-se

Scanned by CamScanner

como outro elemento essencial da pesquisa. Antes de mais nada é preciso salientar que a produção historiográfica do período é bastante rara, renitente e difícil. Influenciada pelos problemas fundamentalmente políticos do período, existem poucos memorialistas e cronistas do cotidiano da cidade, principalmente se comparados ao período anterior. É possível classificar este material bibliográfico em quatro tipos de obras e na seguinte ordem. As mais importantes foram os livros de memorialistas, cronistas e viajantes nacionais e estrangeiros que contam como era a cidade e sua vida cotidiana nos finais do anos 20 e durante a década de 1930. As biografias, apesar da relativa escassez e do papel um pouco mais secundário na pesquisa, também foram bastante úteis e significativas. As análises e reflexões sobre as transformações da cidade de São Paulo de autores contemporâneos dos anos 30 foram determinantes para reconstruir a história e as ações de interferência urbana da cidade naqueles anos. Finalmente, num plano bem mais secundário, as obras relativamente mais atuais sobre a história da cidade e as transformações urbanas foram relevantes tanto para reconstruir a história da cidade como para as análises sobre seu processo de crescimento.

As informações mais interessantes foram retiradas das obras dos cronistas e memorialistas nacionais e estrangeiros. De modo bem abrangente eles fornecem ao leitor e pesquisador, apesar da incrível dispersão e fragmentação, detalhes variados e muito interessantes da vida social e cultural da cidade. Autores como Antoine Renard, Wolfgang Harnisch, Antonio Augusto Corrêa, Virginio Santa Rosa, Geraldo Sesso, Jorge Americano, Alvaro Pinto, Jorge M. Rodrigues, Ernesto de Paula, Menotti Del Picchia entre outros, comentam diversos aspectos de São Paulo na década de 1930. Temas importantes e de grande visibilidade da vida da cidade são destacados como o

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

crescimento urbano e demográfico, a modernização e a verticalização da cidade, o progresso industrial e a capacidade de trabalho dos paulistano, as obras e melhorias incessantes, o transporte urbano, a vida cultural, etc. Porém, aspectos mais "comezinhos e banais" da vida cotidiana também são colocados por eles como a festa de carnaval, um programa de rádio de sucesso, os maiores cantores e cantoras, a roupa da moda na época, as casas de venda de aparelhos eletrônicos, os teatros e cinemas, o lazer nos parques da cidade, uma partida de futebol, personagens típicos dos bairros e assim por diante. Além disso, a construção narrativa dos autores nos fornecem generosas informações do imaginário paulistano presente naqueles anos de turbulentas transformações. A leitura destas obras nos leva também a uma viagem sobre a invenção e formação dos símbolos e mitos paulistanos como a cidade do progresso, cidade que não pára, cidade do trabalho, cidade em construção etc.

As biografias de artistas, radialistas, jornalistas entre outros, também mereceram a devida atenção, pois, além das informações e análises de cunho estritamente pessoal e subjetivo e da vida privada, de maneira geral elas contribuíram significativamente para a reconstrução de diversos aspectos da vida pública e social, sobretudo do universo artístico e cultural, eixo central da pesquisa[18]. Assim as obras que tratam da vida e experiências pessoais e profissionais de sujeitos com César Ladeira, Octávio Gabus Mendes, Mário Ferraz Sampaio, Souza Lima, Antonio Rago, Armando Bellardi, Adoniran Barbosa, etc., tornaram-se determinante para o andamento da pesquisa, estabelecendo relações entre a vida individual e pública no cenário paulistano.

---

[18] - Essa perspectiva reforça a dificuldade em classificá-la de acordo com a tipologia de Giovanni Levi, op. cit.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

A outra fonte bibliográfica de destaque foi o conjunto de obras que continham análises sobre as transformações, intervenções urbanas e as políticas públicas desencadeadas durante os anos 30, geralmente escritas por arquitetos, engenheiros, políticos, jornalistas, etc. Aqueles que de uma maneira ou de outra tiveram papel de destaque nesse processo, interferindo ou criticando, surgiram com seus comentários e análises construindo o debate público sobre as questões mais candentes. No "calor da hora" é possível identificar as posturas de Prestes Maia, Fábio Prado, Sud Menucci, Antonio Alcântara Machado, Paulo Duarte, Mário de Andrade, etc. As mudanças que ocorreram na cidade nos anos 30 em razão do incessante crescimento urbano e as constantes interferências que a iniciativa privada e, sobretudo, o Estado concretizaram no município, destacaram pela primeira vez as discussões sistemáticas sobre políticas urbanas e urbanismo e o papel do Estado nesses processos. Além dos debates em torno das questões materiais da cidade, as políticas sociais e culturais, bem no espírito do período, também são discutidas e debatidas por intelectuais, técnicos, políticos e jornalistas.

De maneira complementar, mas com o mesmo sentido e objetivo das questões imediatamente anteriores, as obras mais recentes de autores geralmente vinculados à produção universitária, as pesquisas com pretensões mais ou menos científicas e aquelas de caráter exclusivamente monográfico também tiveram papel importante, principalmente a produção acadêmica. Pode-se dividir esse universo da produção acadêmica em duas vertentes. Em primeiro lugar, as obras originárias dos estudos da geografia urbana que foram produzidas principalmente ao longo dos anos 50 e 60 e muito em voga na época, algumas delas influenciadas pelo movimento criado em torno da comemoração do quarto centenário da cidade. Nesta bibliografia

Scanned by CamScanner

encontram-se obras de autores como Pasquale Petrone, Aroldo de Azevedo, Pierre Monbeig, Aziz Ab'Saber, Juergen Langenbuch, Araújo Filho e algumas acabaram tornando-se clássicos sobre a cidade de São Paulo. A maior contribuição destes autores para os historiadores foi a capacidade de reconstruir o desenvolvimento urbano nos seus diverso aspectos (crescimento material, demográfico, serviços urbanos, políticas urbanos etc.) de São Paulo e da sua área metropolitana ao longo da história. O outro eixo refere-se às dissertações e teses acadêmicas, originárias principalmente da área de arquitetura e urbanismo, que começaram a surgir no final da década de 1970, uma produção também bastante integrada ao espírito de sua época. Com relação especificamente a esta pesquisa, as obras que mais interessaram foram limitadas pela temática e problemáticas (p.ex., políticas urbanas, aspectos culturais etc.) e temporalmente (anos 30).

De maneira mais acessória e complementar, foram utilizadas outros dois tipos de bibliografia. Algumas das obras (de autores como Leonardo Arroyo, José Castellani e Barros Ferreira), formam um perfil de produção bastante peculiar e interessante, pois misturam pretensões e dados objetivos com rememorações e lembranças da cidade. Já os livros de caráter monográfico sobre os bairros de São Paulo são de qualidade bastante desigual e, não raro deficientes, com narrativas cansativas e desinteressantes. Provenientes da coleção História dos Bairros de São Paulo, organizada pela Secretaria Municipal da Cultura nos anos 70 e 80, algumas obras pelo menos fornecem informações pontuais interessantes, corretas e confiáveis.

Por fim, mas não em último lugar, o acompanhamento da grande imprensa também contribuíram para a reconstrução da vida social, cultural e música da capital paulista. As atividades concentraram-se em torno do jornal "O Estado de

Scanned by CamScanner

São Paulo" por ser o periódico paulista mais importante da época. Como o objetivo central não era realizar um levantamento exaustivo dos textos da imprensa do período, mas apenas recolher indícios significativos e relevantes do universo da cultura popular e das atividades de entretenimento na cidade, o acompanhamento limitou-se à década de 1930 e ao ano de 1940. Deste modo, procurou-se não privilegiar a grande imprensa como fonte central, pois não interessava, a princípio, destacar as posições do jornal ou de sua "crítica especializada" (mesmo porque, de fato, ela ainda não existia) sobre a cultura popular urbana e, principalmente, porque ela ainda não era um veículo de difusão expressivo desta cultura; ao contrário, o desprezo, e às vezes o repúdio, era a atitude dos jornais e jornalistas. O interesse foi, então, o de levantar alguns indícios de acontecimentos (carnaval, festa populares, presença de um grande artista/cantor, programação radiofônica etc.), mais ou menos relevantes da cultura popular presentes no cotidiano da cidade, noticiados e tratados pelo jornal. Interessava saber, mais especificamente, como e quanto esta grande imprensa criava e cedia espaços para o nascente universo radiofônico em expansão e à música popular.

O Estado de São Paulo manteve, durante toda a década de 1930, uma página destinada aos eventos e comentários sobre cultura. Nela existiam notícias variadas do universo cultural paulistano, veiculadas através de pequenas colunas que tratavam de assuntos específicos como, por exemplo, o mundo do teatro na suas diversas variantes (peças teatrais, teatro musicado, operetas nacionais e estrangeiras etc.), as temporadas de música de concerto ou lírica, comentários sobre cinema, etc. Entretanto, com relação à música, festas populares, etc., o espaço era bem reduzido e aumentava somente em ocasiões de eventos especiais como, por exemplo, no período

Scanned by CamScanner

carnavalesco. Nesta época do carnaval, por exemplo, surgiram algumas páginas com comentários gerais sobre os corsos e festas na cidade; nas páginas finais, o número de propagandas e anúncios dos bailes carnavalescos nos clubes e salões cresceram e, principalmente, algumas letras de "marchinhas" eram transcritas em outras seções do jornal. Nitidamente o jornal abriu espaço próprio ou pago apenas para o carnaval "civilizado" dos clubes e salões. Em momento algum, surgiram referências sobre o pequeno carnaval de rua dos Cordões dos negros paulistanos que, na década de 1930, proliferavam-se pela cidade realizando cortejos pelas regiões centrais. Nem ao menos manifestações de repúdio ou de crítica. Parece que o silêncio, o desprezo e o apagamento da memória era a atitude recorrente. Os artistas/músicos paulistanos de maneira geral também não mantinham presença contínua ou de destaque neste tipo de imprensa. Novamente, só um motivo bastante especial (música que estourou em vendas, espetáculo de sucesso no Rio de Janeiro etc.) permitia-lhes o acesso às sua páginas, em geral, indiferentes.

De modo geral, apesar do crescente papel significativo do rádio no período e da expansão do universo artístico profissional relacionado à música popular, o espaço concedido pela grande imprensa, leia-se O Estado de São Paulo, ainda era bastante restrito, ao contrário da grande imprensa carioca, geralmente mais aberta e flexível a esse universo. O jornal paulista limitava-se a comentar os fatos que chamavam atenção como inaugurações, mudanças, reformas ou avanços tecnológicos de uma emissora ou estúdio, ou então a presença de um cantor (nacional ou estrangeiro) de destaque etc. Não há comentários sistemáticos sobre as programações das emissoras, os tipos de programas novos que surgiam a todo momento, o papel dos "*speakers*", entrevistas com artistas, técnicos e produtores, comentários sobre a

Scanned by CamScanner

produção fonográfica e assim por diante. Apesar da gradativa presença do universo radiofônico e da música popular no imaginário da população paulistana, a grande imprensa parecia ignorar o veículo que começava a concorrer com ela.

As informações mais significativas, veiculadas pelo jornal, eram as programações diárias das emissoras de rádio, através da coluna *RadioTelephonia*. No início da década eram publicadas diariamente nessa coluna as programações das primeiras emissoras paulistanas (Rádio Cruzeiro do Sul, Sociedade Rádio Educadora Paulista e Record), assinalando o nome dos programas e a hora exata de seu início e fim (de forma mais ou menos semelhante à publicação atual da programação de televisão). A partir de meados da década, com a multiplicação do número de emissoras, a programação publicada no jornal ampliou-se razoavelmente (Rádio Kosmos, Excelsior, Difusora etc.). Todavia, apesar do relativo crescimento, mais ao final da década a programação, se restringiu novamente à divulgação de três ou quatro emissoras. O acompanhamento dessa coluna durante estes anos foi muito útil, pois revelou, de maneira geral, qual era o tipo de programação, os programas mais importantes, os horários de maior audiência e as mudanças que ocorreram ao longo da década. Obviamente seria necessário um acompanhamento mais sistemático e minucioso de toda a grande imprensa em geral e da imprensa especializada para reconstruir o quadro da programação radiofônica paulistana nos anos 30, tarefa para um projeto de pesquisa coletivo de médio prazo, envolvendo diversos pesquisadores.

Desta forma, através do acompanhamento do O Estado de São Paulo, ao longo da década de 1930, se pôde observar que o jornal tratava as questões da música/cultura popular urbana de maneira bastante episódica. As manifestações mais informais e cotidianas dessa cultura eram totalmente desprezadas e quase inexistentes

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

para seus editores, cronistas, repórteres e críticos. Os veículos eletrônicos de massa como o rádio também sofriam certo desprezo e marginalização. Tal quadro justifica e reforça o fato de não se privilegiar o acompanhamento mais aprofundado e sistemático da grande imprensa, pois suas informações acerca da cultura popular eram bastante residuais e episódicas. De qualquer modo, pelo menos foi bastante útil para observarmos o tipo de discurso destinado a esse universo em ascensão na cidade e o tipo de programação radiofônica veiculado naquela época.

Portanto, trabalhar em uma área de difícil acesso e registros frágeis como a da cultura popular urbana nas décadas iniciais deste século, exigiu a articulação entre essas fontes primárias, isto é, os documentos orais, os registros de cronistas e memorialistas, os registros sonoros em discos e partituras e o acompanhamento de periódico. Somente desta forma foi possível aproximar-se, ainda que com dificuldade, do quadro fragmentado e disperso da cultura e música popular paulistana nos anos 30.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

CAPÍTULO I

SÃO PAULO NOS ANOS 30: POLÍTICA, CULTURA E MÚSICA POPULAR NO AR

"O Rádio? Um amigo ideal, que só nos visita quando nos apetece ouvi-lo e desaparece instantaneamente quando começa a enfastiar-nos; e não fica zangado quando à primeira tolice que profere, lhe tapamos a boca"

(Antonio Alcântara Machado)

Scanned by CamScanner

CAPÍTULO I

SÃO PAULO NOS ANOS 30: POLÍTICA, CULTURA E MÚSICA POPULAR NO AR

1 - Turbulência Política e Administrativa

Menotti Del Picchia publicou em 1933 algumas crônicas que revelam sua intimidade com certas idéias muito próprias de São Paulo, como o regionalismo, o bandeirantismo, que muitos preferem chamar de "paulistismo". Integradas a essas concepções mais genéricas, o autor criou pequenas histórias tendo como pano de fundo um tema muito especial e caro aos paulistas, a "revolução" de 1932. Duas dessas crônicas apresentam aspectos bem interessantes, pois permitem perceber a dimensão da interferência do quadro político turbulento na vida dos paulistanos e, ao mesmo tempo, demonstram como a cidade, ao expor as primeiras confluências entre rádio e política, modernizava-se.

Em uma das histórias, chamada "*Vae*", Del Picchia relata a preocupação de uma esposa e dona de casa com o desenvolvimento dos confrontos armados em 1932, pois seu marido está na frente de batalha. Ao ligar o rádio para obter algumas informações, é criada uma forte tensão no ar: *"Genny mordeu os lábios. Sentiu como uma humilhação. Ligou o rádio. A voz do 'speaker' entrou na sala, familiar, como uma voz doméstica: 'As patrulhas paulistas, no sector norte...' Desligou o rádio*

Scanned by CamScanner

nervosamente"[1]. Através das ondas radiofônicas a tensão do "*speaker*" e as angústias da mulher adquirem sensações universais para o paulistano, pois muito provavelmente diversos cidadãos estavam, simultaneamente, obtendo as mesmas informações e, naquele exato momento, passando pela mesma dor.

Já na crônica "*Não Tenho Nome*", um pequeno e humilde engraxate colabora orgulhosamente com a revolução doando o pouco dinheiro que conseguiu arrecadar durante um dia de trabalho. A centralização da arrecadação era feita pela rádio Record, que também passava diariamente as informações vindas das trincheiras. Justamente por isso, a emissora vivia repleta de cidadãos interessados em fazer qualquer donativo ou obter informações das batalhas: "*A voz mecanica de um rádio gritava: 'Capacetes de aço. Nossos soldados precisam de capacetes de aço. Faz frio nas trincheiras. Nossos soldados precisam de capotes e agazalhos. Doe ouro para o bem de São Paulo!' (...) Assobiando, tomou o saquinho, botou o chapéu esfiampado no alto da cabellera intensa e, como um principe ou um banqueiro, olhando todos com superioridade, dirigiu-se para a Record. 'Isto é tudo para o soldado paulista!' (...) Subiu as escadas da Record. Abrira, a custo, seu caminho entre o povo apinhado em frente da estação da rádio. Lá estava o 'guichet' para receber donativos*"[2].

Nessas e as outras crônicas de Menotti Del Picchia procura apresentar de modo bastante ufanista, por meio de pequenas e comoventes histórias do cotidiano, a participação voluntária (do engraxate e do marido soldado) ou involuntária (da dona de casa), da população mais humilde na revolução de 32. Deste modo, ele tenta

---

[1]- Del Picchia, Menotti. "O Despertar de São Paulo (Episódios do séc. XVI e do séc. XX na terra Bandeirante)", Civilização Brasileira S/A, RJ, 1933, p. 211.

Scanned by CamScanner

nervosamente"[1]. Através das ondas radiofônicas a tensão do "*speaker*" e as angústias da mulher adquirem sensações universais para o paulistano, pois muito provavelmente diversos cidadãos estavam, simultaneamente, obtendo as mesmas informações e, naquele exato momento, passando pela mesma dor.

Já na crônica *"Não Tenho Nome"*, um pequeno e humilde engraxate colabora orgulhosamente com a revolução doando o pouco dinheiro que conseguiu arrecadar durante um dia de trabalho. A centralização da arrecadação era feita pela rádio Record, que também passava diariamente as informações vindas das trincheiras. Justamente por isso, a emissora vivia repleta de cidadãos interessados em fazer qualquer donativo ou obter informações das batalhas: *"A voz mecanica de um rádio gritava: 'Capacetes de aço. Nossos soldados precisam de capacetes de aço. Faz frio nas trincheiras. Nossos soldados precisam de capotes e agazalhos. Doe ouro para o bem de São Paulo!' (...) Assobiando, tomou o saquinho, botou o chapéu esfiampado no alto da cabellera intensa e, como um principe ou um banqueiro, olhando todos com superioridade, dirigiu-se para a Record. 'Isto é tudo para o soldado paulista!' (...) Subiu as escadas da Record. Abrira, a custo, seu caminho entre o povo apinhado em frente da estação da rádio. Lá estava o 'guichet' para receber donativos"*[2].

Nessas e as outras crônicas de Menotti Del Picchia procura apresentar de modo bastante ufanista, por meio de pequenas e comoventes histórias do cotidiano, a participação voluntária (do engraxate e do marido soldado) ou involuntária (da dona de casa), da população mais humilde na revolução de 32. Deste modo, ele tenta

---

[1] - Del Picchia, Menotti. "O Despertar de São Paulo (Episódios do séc. XVI e do séc. XX na terra Bandeirante)", Civilização Brasileira S/A, RJ, 1933, p. 211.

[2] - Idem ibidem., pp. 224, 225 e 226.

Scanned by CamScanner

estabelecer vínculos, reais ou imaginários, da sociedade paulistana com a "causa revolucionária". A participação teria sido intensa e generalizada e os paulistanos, de modo geral, acompanhavam o desenrolar das batalhas através do então moderno veículo de comunicação: o rádio. De acordo com o autor e seus personagens, em 1932, o envolvimento da sociedade paulistana foi marcante, mobilizando-se na colaboração aos sediciosos e na defesa da causa "paulista", a tal ponto que até importantes emissoras de rádio, principalmente a Record, e também a Cruzeiro do Sul, foram utilizadas e se envolveram no processo político.

Parece, portanto, que a vida do cidadão (da dona de casa ao engraxate, dos soldados à multidão da praça) e as instituições paulistanas (como as jovens emissoras de rádio) sofreram forte impacto com a intensa mobilização política no ano de 1932. Na realidade, a cidade de São Paulo, no início da década de 1930, viveu sob diversos aspectos uma situação muito turbulenta e complicada, refletindo de certo modo o problemático cenário político nacional. Em menos de meia década, ela enfrentou e suportou duas revoltas (a de outubro de 1930 e a de julho de 32) e uma importante eleição constituinte em 1934. Assim, durante os quatro primeiros anos a cidade conviveu com um quadro político e administrativo convulsionado, tornando impossível dirigi-la. A turbulência política e social interferiu diretamente no cotidiano de todos os paulistanos, atingindo ricos e pobres, nacionais e imigrantes, negros e brancos, jovens e velhos.

O quadro político nacional convulsionado e o clima exageradamente conturbado das questões regionais atrapalhavam e paralisavam de diversos modos o cotidiano da cidade. O impacto sobre a vida política e administrativa da cidade foi visível e imediato. Em apenas oito anos a cidade contou com 16 prefeitos, entre

Scanned by CamScanner

depostos, interinos e permanentes. Apenas dois deles (Fábio Prado e Prestes Maia) tiveram a oportunidade de implementar uma política administrativa e urbana para a cidade, permanecendo no poder tempo suficiente para concretizá-la, completando seus mandatos. Na realidade, os quatro primeiros anos da década foram os mais problemáticos. Nesse curto período, correspondente a um mandato municipal, a cidade conheceu exatamente 13 prefeitos, (dois deles - Anhaia Melo e Artur Saboya -, foram nomeados por duas vezes), perfazendo uma média de apenas 3,25 meses para cada um deles (veja Quadro logo abaixo), tempo brevíssimo para implementar qualquer política urbana, principalmente numa cidade em permanente expansão e transformação. Alguns deles chegaram a permanecer no cargo apenas alguns dias em caráter de interinidade.

Desde modo, a década de 1930 começou de maneira excessivamente turbulenta para a cidade do ponto de vista político e administrativo. Já no ano de 1930, o prefeito José Pires do Rio, reeleito para mais um mandato, foi impedido de tomar posse pelos tenentes. Contudo, mesmo tendo deixado a prefeitura da cidade nesse ano, sua administração anterior (1926/30) à revolução de outubro, manteve-se profundamente vinculada à história urbana da cidade dessa década. Durante essa gestão designou o Diretor de Obras e Viação, engenheiro Arthur Saboya, para coordenar a organização do código de Posturas Municipais, que estabeleceu novos parâmetros e uma nova legislação sobre edificações e arruamentos. Foi também na sua gestão que engenheiro Francisco Prestes Maia realizou o "*Estudo de um plano de avenidas para a Cidade de São Paulo*" [3], que projetou um verdadeiro plano

---

[3] - Maia, Francisco Prestes. "Estudo de um Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo", Ed. Melhoramentos, SP, 1930.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

urbanístico para a cidade e acabou conhecido como "Plano de Avenidas". Após o período de desordem política e a consequente falta de política urbana da primeira metade da década, esse plano urbanístico serviu de referência para as administrações de Fábio Prado (1934) e Prestes Maia (1938), retomando as questões urbanas gerais surgidas no governo de Pires do Rio.

Logo após a vitória dos tenentes e o impedimento de Pires do Rio, instaurou-se no Estado um governo provisório e de transição por 40 dias, dirigido pelo Gal. Hastínfilo de Moura, comandante da 2ª. Região Militar. O denominado "governo dos 40 dias" nomeou para a prefeitura da capital José Joaquim Cardoso de Melo Neto, representante do Partido Democrático no governo. Em dezembro de 1930, as diferenças e lutas internas entre o PD e os "tenentes" cresceram a tal ponto que o partido retirou-se do governo e junto com ele o prefeito, já apontando para a postura oposicionista que assumiria em 1931. Como prefeito ele quase nada realizou, apenas administrando a cidade em um período transitório muito convulsionado.

Na passagem dos anos de 1930-31, começaram as inúmeras modificações no comando administrativo da prefeitura. Alternaram-se inúmeros prefeitos, sem estabelecer qualquer tipo de política administrativa e urbana. Após o Governo Provisório, assumiu o poder municipal o engenheiro Luís Ignácio de Anhaia Melo. Funcionário de carreira da prefeitura, ele deu início a uma tradição e linhagem de engenheiros da Politécnica à frente da prefeitura de São Paulo. Durante toda década de 1930, diversos engenheiros assumiram a prefeitura da cidade, com algumas rápidas exceções para quatro advogados e dois militares, que pouca importância tiveram para a história administrativa e urbana da cidade. O advogado José Joaquim Cardoso de Melo Neto assumiu o comando em 1930 ,interinamente por "40 dias", da mesma

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

forma que Paulo Barbosa de Campos Filho que permaneceu apenas 15 dias em 1938.

Somadas as administrações de Antonio Carlos Assumpção (1933/34) e Gofredo Silva Teles (1932), eles permaneceram no poder pouco mais de 1 ano. O tempo dos militares na prefeitura de São Paulo foi ainda mais breve: não concluiu 3 meses entre maio e agosto de 1933, distribuídos entre os capitães Osvaldo Gomes da Costa (2 meses) e Carlos Santos Gomes (20 dias no mês agosto).

	Prefeito	Período	Breve Biografia [4]
1	**José Pires do Rio (1880 - 1950)**	1930	Engenheiro e jornalista, membro do PRP, foi prefeito da cidade entre 1926/1930. Reeleito, em 1930 foi impedido de tomar posse pelos revolucionários. Exerceu diversos cargos políticos entre os mais importantes ministro da Viação (1919-22), da Fazenda (1945-46), deputado federal.
2	**José Joaquim Cardoso de Melo Neto (1883 - 1965)**	24 de Outubro a 05 de dezembro de 1930 ("governo dos 40 dias").	Advogado, exerceu diversos cargos públicos, entre eles deputado federal por diversas legislaturas e foi interventor do Estado (1937-38).
3	**Luís Ignácio de Anhaia Melo (1891 - 1974)**	06 de dezembro de 1930 a 25 de julho de 1931 (7 meses e 19 dias).	Engenheiro pela Politécnica e funcionário de carreira da prefeitura, realizou vários estudos sobre a legislação urbanística.
4	**Francisco Machado de Campos (1879 -)**	26 de Julho a 13 novembro de 1931 (3 meses e 17 dias)	Engenheiro pela Politécnica, foi vereador e exerceu diversos cargos na município.
5	**Luís Ignácio de Anhaia Melo (1891 - 1974)**	14 de novembro de 1931 a 04 de dezembro de 1931 (20 dias)	Retorna como prefeito interino.
6	**Henrique Jorge Guedes (1897 -)**	05 de Dezembro 1931 a 23 de maio de 1932 (5 meses e 18 dias)	Engenheiro pela Politécnica, também foi deputado constituinte.
7	**Gofredo Silva Teles (1888 - 1980)**	24 de Maio a 02 outubro de 1932 (4 meses e 8 dias)	Advogado vereador em São Paulo. Após a revolução de 32 afastou-se da política.
8	**Artur Saboya**	03 de outubro de a 28 de	Engenheiro, diretor de obras do

[4] - Informações do Quadro retiradas do "Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (1830-1983)", Beloch Israel e Alzira A. de Abreu (orgs.), Ed. Forense Universitária/Finep, 4 vols., RJ, 1984.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

		dezembro de 1932 (2 meses e 25 dias)	município de Pires do Rio, foi responsável pelo código de posturas municipais de 1929.
9	**Theodoro Augusto Ramos (1895 - 1937)**	29 de Dezembro de 1932 a 01 de abril de 1933 (3 meses e 2 dias)	Engenheiro formado no RJ, foi professor da Politécnica
10	**Artur Saboya**	02 de abril a 22 de maio de 1933 (1 mês e 20 dias)	Retorna como prefeito interino.
11	**Osvaldo Gomes da Costa (1878 -)**	23 de Maio a 30 julho de 1933 (2 meses e 3 dias)	Militar de carreira e engenheiro militar.
12	**Carlos Santos Gomes**	31 de julho de a 21 de agosto 1933 (20 dias)	Capitão do exército e engenheiro formado pela escola militar. Prefeito interino.
13	**Antonio Carlos Assumpção**	22 de Agosto de 1933 a 06 de setembro de 1934 (1 ano e 14 dias)	Advogado, empresário e presidente da Associação Comercial de São Paulo.
14	**Fábio da Silva Prado (1887 - 1963)**	07 de setembro 1934 a abril de 1938 (3 anos e 7 meses)	Membro de tradicional família paulista iniciou curso de engenharia da Politécnica e terminou em Liège. Teve longa e importante carreira nas atividades industriais e comerciais. Foi vereador e dirigente da Fiesp e CNI.
15	**Paulo Barbosa de Campos Filho**	Abril de 1938 (15 dias)	Advogado, funcionário de carreira da prefeitura. Era vice prefeito e assume como prefeito interino.
16	**Francisco Prestes Maia (1896 - 1965)**	Abril de 1938 a outubro de 1945. (7 anos e 6 meses)	Engenheiro da Politécnica, funcionário da prefeitura, elaborou o plano de obras de Pires do Rio (Plano Avenidas). Com a revolução de 1930 afastou-se da política, retornando quando foi nomeado pelo interventor do Estado Adhemar de Barros e mantido pelos seus substitutos até o fim do Estado Novo. Continuou na política em São Paulo até sua morte.

Nesses dez anos São Paulo teve 8 engenheiros como prefeitos. Dois deles permaneceram no poder aproximadamente 11 anos: Fábio Prado (1934-38) e Prestes Maia (1938-1945). De início, esses números revelam a importância que a escola Politécnica teve em São Paulo nas primeiras décadas do século, formando a elite

Scanned by CamScanner

dirigente para as cidades mais importantes[5]. Todavia, o que importa de fato é perceber que na verdade a concepção da elite nacional a partir da década de 1930 sobre as metrópoles e o urbanismo transformou-se. Para São Paulo, essa mudança foi especialmente determinante, pois a cidade também transformava-se apontando para a formação da "capital da indústria nacional", que ocupava o lugar da "capital do café".

No início do século, as idéias predominantes no urbanismo paulista e nacional eram do embelezamento estético das cidades aliado ao discurso higienista da descontaminação[6]. A partir dos anos 30, o eixo central passa a ser a fluidez da cidade, associada ao descongestionamento de suas áreas centrais através das vias de circulação, tendo em vista sobretudo o avanço dos veículos automotores públicos e privados, e finalmente, o alargamento da área de intervenção urbanística para zonas mais distantes mas que deveriam estar vinculadas ao centro. Deste modo, o discurso estético cede lugar a questões predominantemente técnicas. Logo, os problemas e as soluções urbanas deveriam ser resolvidas por pessoas capacitadas tecnicamente para exercer tais funções, por isso a hegemonia dos engenheiros.

---

[5] - Nagamini, Marilda, "Construção de Edifícios e Engenharia Urbana", IN *Tecnologia e Industrialização no Brasil. Uma Perspectiva Histórica*, (org.) Shozo Motoyama, Edunesp/Ceeteps, SP, 1994.

[6] - Ver sobre a cidade do Rio de Janeiro Nicolau Sevcenko, "Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República", Ed. Brasiliense, 2ª. ed., SP, 1985, e Needell, Jeffrey D., "Belle Époque Tropical", Cia. das Letras, SP, 1993. Sobre a cidade de São Paulo ver Nicolau Sevcenko, "Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20", Cia. das Letras, SP, 1992, José Geraldo Vinci de Moraes, "Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo (Final do séc. XIX - início do séc. XX)", Funarte/Ed.Bienal, RJ/SP, 1997 e "Cidades e Cultura Urbana na Primeira República", Ed. Atual, Discutindo a História do Brasil, (org.) Maria Ligia Prado e Maria H. Capellato, SP, 1994, e também Maria Inez Machado Borges Pinto, "Cotidiano e Sobrevivência. A Vida do Trabalhador Pobre na Cidade de São Paulo (1890-1914)", Edusp/Fapesp, SP, 1994.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Na década de 1930 *"um conjunto de profissionais, igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônica"*[7] surgiu e interferiu diretamente no funcionamento e na estética das cidades. Um aspecto particular desse nova situação colaborou para o destacado número de engenheiros no comando da prefeitura paulistana foi a definição do campo de trabalho do engenheiro municipal. Inspirados no exemplo norte-americano, os engenheiros civis e engenheiros arquitetos definiram nessa época sua área de atuação profissional no serviço público municipal, sobretudo nos projetos de sistema viário e de transportes. Assim, as relações entre o urbanismo e engenharia/engenheiros com Estado tornaram-se mais próximas, quase íntimas. De acordo com Maria Cristina Leme *"a defesa de um campo de trabalho para o engenheiro na administração municipal nos parece uma evidência de que a continuidade do planejamento urbano é garantida, em parte pela própria burocracia, ligada a esta atividade, preocupada em preservar as funções e posições alcançadas"*[8]. Se olharmos atentamente para o quadro de prefeitos da cidade nos anos 30, veremos a concretização dessa política corporativa. Vários engenheiros, que chegaram ao topo máximo da carreira da engenharia municipal ao assumir a prefeitura, eram funcionários de carreira e tiveram papel técnico importante em outras administrações anteriores ou posteriores, como por exemplo Artur Saboya, Prestes Maia, Luís Ignácio de Anhaia Melo e Francisco Machado de Campos. Portanto, parece que de fato a concepção mais técnica de cidade e a preservação do espaço político e social dos engenheiros deram o tom na cidade nos anos 30.

---

[7] - Lúcio Costa, apud "São Paulo-Rio de Janeiro. Aspectos da formação de seus espaços urbanos centrais (séc.XIX-XX)", Ottoni, Dácio Araújo B Cópia dissertação de mestrado, FAU-USP, 1972, p. 59.

[8] - Leme, Maria Cristina da S., "A Formação do Pensamento Urbanístico em São Paulo no início do Século XX", IN *Espaço e Debates*, No, 34, ano XI, 1991, p.69.

Scanned by CamScanner

Outro fator que não deve ser menosprezado é o fato de nenhum deles ter sido escolhido diretamente através de eleição. Todos foram indicados pelos diversos governos estaduais que também alternaram-se durante a década. A indicação de engenheiros resolvia de imediato alguns problemas. O primeiro era eminentemente "técnico" e administrativo e pode ser explicado por aquela noção de que somente um técnico resolveria os problemas de uma cidade que se agigantava. Em segundo lugar, a eventual falta de carisma político de um "engenheiro-técnico" candidato, difícil de ser digerido em uma eleição, era resolvida com a simples indicação. A inexistência das Câmaras municipais de certa forma também tornava as escolhas mais simples. Além disso, as indicações resolviam também o problema político maior que era o quadro turbulento do país e, sobretudo, do estado.

A caótica situação política prejudicou a administração da cidade e mesmo os prefeitos engenheiros não conseguiam resolver os problemas mais urgentes e básicos. Anhaia Melo, por exemplo, quando assumiu o governo encontrou os salários dos funcionalismo atrasados e quase 50% dos impostos eram gastos com a folha de pagamento[9], restando pouco para a melhoria e expansão dos serviços públicos. Após o período mais conturbado, a vida administrativa da cidade voltou a funcionar com certa normalidade. Um dos primeiros passos à normalização foi dado em 1936 pelo prefeito Fábio Prado, que realizou uma ampla e necessária reforma na estrutura administrativa da prefeitura. Até o início de sua gestão, a prefeitura somava 16 órgãos administrativos, entre Diretorias, Intendências e Procuradorias[10]. Na reforma de 1936

---

[9] - Ferreira, Barros. "Meio Século de São Paulo", Ed. Melhoramentos, SP, 1954, p.43.

[10] -:Os antigos órgãos eram: da Receita, de Contabilidade, de Expediente, de Protocolo, de Almoxarifado, de Obra, Sanitária, de Polícia, de Biblioteca, de Patrimônio, mais a Intendência de Mercado, Teatro Municipal, Procuradoria Fiscal, Jurídica, Inspetoria de Utilidade Pública e Seção de Alistamento Militar

Scanned by CamScanner

tudo ficou concentrado em 6 Departamentos[11], que deram uma estrutura aparentemente mais ágil e enxuta, originando as futuras Secretarias Municipais. De acordo com Fábio Prado, em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, foi a estabilidade política de meados da década que permitiu a reforma administrativa e financeira do município e, conseqüentemente, deu condições para cuidar das questões sociais e culturais[12]. Foi também no seu governo, que as ações urbanizadoras da prefeitura da cidade mudaram, intervindo diretamente no traçado da cidade.

A questão política em São Paulo absorveu e fez parte da vida de boa parte de paulistas e paulistanos durante toda primeira metade da década de 1930, estivessem eles preocupados e envolvidos direta ou indiretamente no processo. A radiodifusão, que começava a participar do cotidiano da cidade, não ficou distante deste quadro e construiu uma relação íntima com rebelião e rebelados, aprofundando-se a tal ponto que, nas palavras do radialista Nicolau Tuma, as emissoras foram utilizadas "*como autênticas armas de guerra*" [13]. Apesar das pretensões e características universalistas e de integração, a jovem radiodifusão paulistana reforçou aspectos políticos e culturais regionais e locais.

No cenário nacional, as preocupações com o surgimento e desenvolvimento da radiofonia também estavam carregadas de intenções políticas, mas que não restringiam-se às questões políticas partidárias. As preocupações iniciais

---

[11] - Os novos órgãos foram: da Fazenda, de Expediente e do Pessoal, Jurídico, de Higiene, de Obras e Serviços Municipais e, finalmente, Cultural, dirigido por Mário de Andrade.

[12] - Prado, Fábio. "A Administração de Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo. Através de entrevista concedida ao O Estado de São Paulo", Col. Departamento Municipal de Cultura, SP, 1936.

[13] - Depoimento de Nicolau Tuma, arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

giravam em torno das potencialidades educativas e civilizatórias da radiofonia em um país de grande extensão e ainda atrasado política e culturalmente, principalmente se comparado aos países europeus.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

2 - A Música no Ar: a Expansão da Radiofonia

2.1. Amadorismo e tecnologia nas emissoras paulistanas

O rádio no Brasil se estruturou plenamente durante a década de 1930. Até os primeiros anos de 30, a radiofonia funcionou de forma semi-amadora nas grandes cidades brasileiras. A primeira transmissão radiofônica oficial ocorreu em 7/9/1922, na Exposição Internacional do RJ, através de discurso realizado pelo presidente Epitácio Pessoa. Mas já em 1919, alguns jovens recifenses fundaram a Rádio Clube de Pernambuco para realizar experiências de radiofonia. Antes disso, em São Paulo, o padre gaúcho Roberto Landell de Moura já desenvolvia atividades de radiotelefonia sem fio no alto do espigão da avenida Paulista, sendo por isso considerado um dos precursores da telefonia sem fio.

Nos seus primórdios, além das características amadorísticas, o rádio brasileiro era feito por pequeno número de pessoas, uma elite interessada nos seus aspectos técnicos e/ou com objetivos fundados claramente em diretrizes educativas e difusão da "alta cultura". Os primeiros decretos ordenadores da radiodifusão nacional, o de 1924 depois o seu substituto de 1931 (D.L. 20.047), determinavam sua função de veiculadora de princípios exclusivamente educativos, que se refletiria até nos nomes das emissoras, que geralmente incluía o adjetivo de rádio educadora. Os princípios educativos na realidade estavam relacionados a um difuso projeto nacionalista e "civilizatório", que necessariamente levaria ao progresso da nação. O

Scanned by CamScanner

rádio seria, então, o instrumento privilegiado para educar e "civilizar" o povo brasileiro [14].

Foi nesse contexto e com claras intenções educativas que o professor Roquete Pinto fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro em 1923. A Sociedade Rádio Educadora Paulista também nasceu em 1923, fundada nesses mesmos propósitos, como o próprio nome revela, impostos tanto pela lei como pelos idealizadores e administradores das emissoras. Na inauguração da emissora em 1923, Vergueiro Steidel assinalou que *"a Sociedade Rádio Educadora Paulista cujo nome bem indicava seus fins: educar o povo sob o ponto de vista artístico intellectual e cívico, por meio da radiotelephonia"*[15].

Em São Paulo, uma tentativa exemplar de implantação de uma rádio educativa através do Estado, foi na gestão de Fábio Prado na prefeitura de São Paulo (1934/38). Quando ele criou o Departamento de Cultura do Município em 1936, dando o comando a Mário de Andrade, projetou para um futuro próximo a criação de uma Rádio-Escola. De acordo com o perfeito, a emissora teria por finalidade *"pôr ao alcance de quem quer que seja, por meio de uma estação rádio-diffusora, palestras e cursos populares, literários ou scientificos, cursos de conferencias universitarias, emfim, tudo que possa contribuir para a expansão cultural"*[16]. Devido aos altos custos para sua implantação, Paulo Duarte diz que inicialmente pensou-se em utilizar a estrutura de uma emissora comercial qualquer para as irradiações do Departamento

---

[14] - Ver sobre a "função educativa" do rádio em São Paulo e Rio de Janeiro a dissertação de mestrado "A Integração Nacional pelas Ondas: o Rádio no Estado Novo", Fernando Gurgueira, FFLCH-USP, 1995.

[15] - Idem, ibidem p.59, apud Revista Antenna, 1976, p.14.

[16] - Prado Fábio, op. cit. p.71.

Scanned by CamScanner

de Cultura[17]. Diante de tantos problemas e dos custos financeiros, a emissora não conseguiu implantar-se, ruindo o projeto de Mário de Andrade de estabelecer uma rádio educativa financiada pelo Estado e pela qual se irradiaria sobretudo a "boa música" popular e erudita.

Sem qualquer sentido comercial, as primeiras emissoras funcionavam como sociedades, associações ou clubes, com manutenção financeira e participação realizadas através da colaboração dos sócios e associados. Elas geralmente funcionavam precária e improvisadamente em salas residenciais ou escritórios particulares, com seus participantes exercendo inúmeras funções, de técnicos a locutores.

As programações eram ocasionais, com dia e hora para ocorrer. Geralmente as emissoras intercalavam os dias e as horas de suas atividades, para não estabelecer concorrência entre elas. A análise de fatos jornalísticos, a audição de música erudita, a leitura de romances e poesias não atraíam número grande de ouvintes. A programação da rádio Educadora em 1927, por exemplo, dividia-se em dois blocos: das 11 às 13h, música popular em disco e das 17 às 22h boletins informativos, histórias para crianças, música leve e depois orquestral ao vivo, com o conjunto do maestro Alfredo Pigatti e cantores e solistas do corpo de artistas do Teatro Municipal. Em 1928, foram incluídos programas de informação e recomendação médica e sanitária[18]. A linguagem utilizada nos rádios nessa época quase sempre era a mesma da utilizada nos programas que, por sua vez, não eram originalmente concebidos para o rádio, como a leitura de trechos de livros,

---

[17] - Duarte, Paulo. "Mário de Andrade por ele Mesmo", Ed. Hucitec, SP, 1985, p.66.

Scanned by CamScanner

conferências, concertos de música erudita, etc., sendo na maioria das vezes enfadonhos.

Geralmente os músicos, artistas e técnicos eram totalmente amadores ou semi-amadores, não recebendo dinheiro e alguns, como já vimos, faziam questão de manter essa situação. No Rio de Janeiro, por exemplo, o Bando dos Tangarás, conjunto criado por Braguinha e Almirante, que teve a participação de Noel Rosa, se auto definia como amador e, por isso, se recusava a receber qualquer tipo de pagamento em troca de suas apresentações. Para não serem confundidos com profissionais eles resolveram adotar pseudônimos (menos Noel), originando aí o apelido de João-de-Barro para Braguinha[19]. Apesar de ter melhorado suas relações profissionais com editoras e rádios, o pudor de Marcelo Tupinambá para discutir questões profissionais nas empresas parece que continuava nos anos 30 [20]. O seresteiro paulistano Fioravanti Roberto trabalhou em 1931 na rádio Educadora Paulista sem qualquer remuneração, provavelmente pela atração que o rádio exercia e também pensando em uma futura ampliação de seu espaço artístico[21]. O radialista Raul Duarte afirma que antigamente certas damas da sociedade participavam dos programas, obviamente sem receber por isso; *"então não era uma profissional, ia lá para se exibir ou então ajudar o rádio"*[22].

---

[18] - Sampaio, Mario Ferraz, "História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo. Memórias de um Pioneiro", Ed., Achiamé, RJ, 1984, p.292.

[19] - Máximo, João e Didier, Carlos, "Noel Rosa. Uma Biografia", Ed.UNB, Brasília, 1990. p.103 e 104.

[20] - Almeida, Benedicto Pires, Marcelo Tupinambá. Obra Musical de Fernando Lobo", Ed. do autor, SP, 1993.

[21] - Lucena, Célia de Lucena, "Bixiga, Amore Mio", Ed. Pannartz, SP, 1983.

[22] - Ortiz, Renato, "A Moderna tradição brasileira. Cultura e indústria cultural", Ed. Brasiliense, 3a. Ed., SP 1991, p.88.

Scanned by CamScanner

Além do amadorismo ou semi-amadorismo, a captação das ondas radiofônicas pelo ouvinte era um problema adicional pois era bastante primitiva e difícil. Baseada em cristais captadores de ondas na galena (sulfato de chumbo) ou carburundo (silicato de carbono), com antenas precárias e fones de ouvido individuais, a escuta pelos ouvintes era um problema a mais. Como a sensibilidade dos aparelhos era muito baixa, seu funcionamento já ocorria plenamente quando a estação transmissora tinha grande potência ou estava nas proximidades do aparelho.

As memórias de Jorge Americano e D. Alice, revelam as dificuldades técnicas na estrutura e uso do aparelho mas, sobretudo, permitem avaliar qual era a percepção, precariedade e os problemas enfrentados pelos simples ouvinte de rádio de galena. Para o memorialista paulistano, o aparelho parecia que era constituído com elementos caseiros: *" uma caixinha com certa porção de galena, ligação com a instalação elétrica, dois cordões para colocar nos ouvidos e uma ponta metálica que vai sendo colocada experimentalmente sobre diversos pontos da superfície da galena até escutar o som.* Essa simplicidade tecnológica permitia que o aparelho fosse *"feito em casa e aparecem livros à venda (...) para ensinar como construir em casa o seu próprio rádio"*[23]. D. Alice, de seu lado, diz como nos primórdios da radiofonia era difícil a escuta conjunta do aparelho, uma vez que todos em sua casa queriam *"escutar as histórias do rádio, mas não dava porque nosso rádio tinha só dois fones, quem queria escutar punha o fone no ouvido"*[24].

A debilidade técnica não estava restrita apenas aos aparelhos, mas também era generalizada nas primeiras estações retransmissoras brasileiras. Amadeu

---

[23] - Americano Jorge. "São Paulo Atual (1935-1962)", Ed. Melhoramentos, SP, 1963, p.247.

Scanned by CamScanner

Amaral ficou espantado com a estrutura da emissora que conheceu no Rio de Janeiro nos anos 20, baseada em varas de bambu, fios de cobre e bobinas de papelão. Entretanto, *"aquella carangueijola ridícula funccionava maravilhosamente"*[25], impressionando ainda mais o imaginário da população.

A tecnologia radiofônica no Brasil acompanhava com certo descompasso o desenvolvimento técnico internacional dos estúdios e aparelhos (como os microfones mais potentes e as válvulas, por exemplo), que gradativamente tornava o uso do rádio mais barato. A válvula de díodo a vácuo inventada por Fleming em 1904, que deu início à face eletrônica do rádio, atingiu diversos estágios de desenvolvimento até meados da década de 1920, quando Amstrong desenvolveu o sistema de superheterodino, cujos princípios criaram as bases tecnológicas modernas, utilizadas até hoje. Na década de 1930, seu desenvolvimento técnico foi estupendo e o aspecto mais significativo são os mais de 300 tipos de válvulas que existiam em 1932. Na realidade, foram elas que permitiram a diminuição do tamanho dos aparelhos, deram eficiência na captação e principalmente reprodução do som, tornando-os mais eficientes e resistentes. O desenvolvimento gradativo de novas modulações das ondas também tentava facilitava a transmissão, captação e escuta.

A melhoria na captação permitiu que se abandonasse os aparelhos com fone de ouvido. Todos podiam, então, escutar mais alto e com mais nitidez através de "potentes" alto-falantes, que no início tinham a forma de corneta sobreposta ao aparelho, e posteriormente foram embutidos no corpo do aparelho. Contudo, isto

---

[24] - Bosi, Ecléa. "Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos", Cia. das Letras, 4ª. ed., SP, 1995, p.110.

[25] - Citado por Pereira, João Baptista B. op. cit., p.48, apud E.Roquete Pinto, "Ensaios Brasilianos", Cia. Editora Nacional, SP, s/d, p.74.

Scanned by CamScanner

exigia correntes mais elevadas, que foram obtidas através das válvulas amplificadoras de áudio, que por sua vez exigiram maior seletividade, ou seja, uma fidelidade de controle da qualidade do que era emitido na transmissora e o recebido pelo retransmissor do aparelho. Apesar dos evidentes avanços, a precariedade técnica ainda era visível e os aparelhos consumiam muita energia. Em meados de 1930 o desenvolvimento de um novo sistema de transmissão baseado na frequência resolveu parcialmente alguns problemas, melhorando visivelmente a qualidade das rádios AM.

A nova revolução na indústria do rádio ocorreria a partir de 1948, com a invenção dos transistores, que melhoraram e diminuíram significativamente os aparelhos. Do desenvolvimento em laboratório ao uso na indústria demorou-se quase uma década, pois eles somente foram utilizados comercialmente nos aparelhos a partir de 1955.

Sem dúvida, os avanços tecnológicos barateiaram os aparelhos, permitindo maior acesso, multiplicando significativamente o número de ouvintes em todo o planeta. Os preços mais acessíveis e a troca dos velhos aparelhos pelos mais modernos e sofisticados aumentaram as vendas em escala planetária. A crise de 1929 colaborou para quebrar as pequenas indústrias de aparelhos, que foram absorvidas pelas empresas de maior porte como a RCA e GE nos EUA, a Philips na Holanda, a Telefunken na Alemanha e a EMI na Inglaterra. Essas quatro grandes indústrias passaram então a monopolizar o mercado, concentrando em 1935 perto de 88% das exportações de aparelhos e diversos aparelhos destinados à radiofonia[26].

Se levarmos em conta que na época os aparelhos não eram utilizados apenas individualmente, mas principalmente de modo coletivo, fosse no espaço

---

26 - Albert Pierre, Tudesq André-Jean. "Historia de la radio y la televisón". c. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1982.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

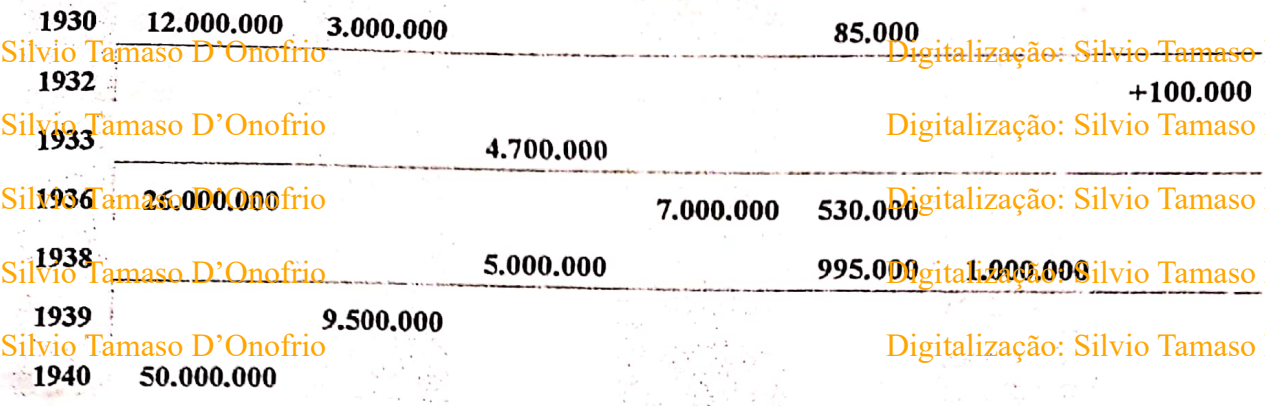
privado das famílias e amigos, ou no público, como nas praças e festas, os números da tabela a seguir tornam-se ainda mais impressionantes. O crescimento e a rapidez de consumo de aparelhos, que se evidenciam nos números abaixo, demonstram o sucesso que já alcançava o rádio durante a década de 1930. Porém, é bem mais visível que os EUA lideram com larga diferença essa nova mídia, principalmente se compararmos com o número de aparelhos existentes em importantes países europeus como Inglaterra e França. Repetindo a hegemonia consolidada na indústria cinematográfica, os norte-americanos, monopolizavam, já no anos 30, as duas novas mídias mais importantes, credenciando-se para ser o país com maior destaque no universo cultural dos anos 50/60, período em que as mídias eletrônicas assumiram papel proeminente em todas as instâncias da vida humana. Não foi sem razão, portanto, que após o fim da Segunda Guerra a cultura norte-americana ganhou uma espantosa força com a transmissão para todo o planeta de seu modo de vida, sobretudo para a América Latina, dando passos largos para a globalização ou internacionalização, construindo uma homogeneização cultural que em pouquíssimo tempo teria influência planetária.

Tabela 1 [27]

Ano	EUA	Inglaterra	França	Alemanha	Itália	Argentina	São Paulo
1921	50.000						
1925	4.000.000						
1929	10.000.000						

[27] - A tabela foi construída baseada nos números indicados de modo disperso na obra de Pierre Albert e André-Jean Tudesq, op. cit. O número relativo ao Brasil em 1932 foi um estimativa feita pela rádio Record em 1932, In Tota, Antonio Pedro, "A Locomotiva no Ar. Rádio e Modernidade em São Paulo (1924-1934)". Ed.PW/Secretaria de Estado da Cultura, SP, 1990, p.85. Foi impossível levantar qualquer outro número quantificando o universo da radiofonia no Brasil. Existe uma obra denominada "Estudo sobre a Radiodifusão em São Paulo" de Nelson Mendes Caldeira, editada em 1942, que perdeu na biblioteca Mário de Andrade, a única que possuía a obra.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner



Logo, podemos concluir que a política da radiofonia comercial, nos padrões norte-americanos, voltada principalmente para o entretenimento, se sobrepôs à rádio educativa, que tinha mais presença na Europa por força da legislação e do controle do Estado. No Brasil, rapidamente as emissoras assumiram o caráter comercial e voltadas para o entretenimento. A avaliação do radialista César Ladeira demonstra esta condição: *"O rádio está vencendo na sua finalidade de agradar. Querer educar pelo rádio era bobagem. Ninguém se atrevia ficar escutando teorias, explicações, detalhes de uma coisa grave. Educar pelo rádio, à noite, depois do jantar, devia ser proibido pelos médicos em dispepsias... Distrair - foi o lema adotado!"* [28].

A convergência dos fatores técnicos aliados à emergência das sociedades urbanas de massa permitiu que a indústria do rádio faturasse no meio do turbilhão da crise de 1929, 3,5 bilhões de dólares entre aparelhos e peças[29]. O dado mais relevante, no entanto, é que dez anos antes essa indústria inexistia. A emergência desta incrível população de radiouvintes, com um ou dois aparelhos em lugar privilegiado dentro das residências, exigiu das emissoras pelo menos duas atitudes básicas: a

---

28 - Ladeira, César, "Acabaram de Ouvir...Reportagem numa Estação de Rádio", Cia. Ed. nacional, SP, 1933, p.83.

Scanned by CamScanner

profissionalização em moldes empresariais, e isto significava organização mínima e viabilidade econômica e comercial, e a diversificação da programação, afastando-se dos programas educativos e elitizados.

Por tudo isso, na passagem da década de 1920/30 as emissoras de maneira geral foram perdendo seu caráter elitista e amadorístico. É interessante observar que no mesmo período ocorria fenômeno semelhante em outro campo da cultura popular urbana: o futebol. O início do anos 30 (1933) é considerado como o da oficialização do profissionalismo no futebol brasileiro, especificamente no eixo São Paulo-Rio, acabando com o semi-amadorismo ou "profissionalismo marrom", tornando sua prática aberta à população mais humilde[30], fato parecido com o que ocorria na radiofonia. Com o desenvolvimento tecnológico novas e mais potentes emissoras surgiram com objetivos nitidamente comerciais, além de permitir e facilitar a escuta através do rádio.

2.2. A multiplicação das emissoras comerciais em São Paulo

A fundação das PRA-9 pelo comerciante Mayrink Veiga, no RJ, e, em São Paulo, da PRAR, comprada pelo empresário Paulo Machado de Carvalho, originando a Rádio Record, inauguraram um novo momento na história da radiofonia nacional, pois já tentavam seguir as novas diretrizes. Essas emissoras procuraram profissionalizar-se, mantendo uma programação variada e diária mais leve e de entretenimento, principalmente, abrindo espaço para a propaganda de produtos para

---

[29] - Benchimol, Augusto, "Uma História da Eletrônica", Ed. Interciência, RJ, 1995 p.67.

[30] - Mazzoni, Tomaz, "História do Futebol no Brasil", Ed. Leia, São Paulo, 1950 e Caldas, Waldenyr."Pontapé Inicial. Memória do Futebol Brasileiro", Ed Ibrasa, SP, 1990.

Scanned by CamScanner

viabilizar economicamente suas estruturas, seguindo assim o modelo norte-americano. Entretanto, de acordo com os radialistas paulistanos Nicolau Tuma e Fausto Macedo[31], a resistência à publicidade foi muito grande tanto dentro como fora das emissoras. Para seus donos e sócios ela era considerada picaretagem e degeneradora dos princípios mais nobres de educação da população[32]. Para o empresário anunciante, econômico nos gastos, este tipo de anúncio era algo imaterial, o que o impedia de perceber o retorno; o papel escrito, ao contrário, era palpável e confiável. De certa forma, os "reclames" através da voz se reportavam aos vendedores ambulantes de rua, tão comuns na cidade no início do século.

Nicolau Tuma e seu pai, José Tuma, um homem do comércio, teriam conseguido vencer alguma das resistências iniciais e deram credibilidade e idoneidade à propaganda no rádio. Eles formaram uma pequena empresa com uma *"extensa carteira de patrocinadores"* dos programas, aumentando a renda das Rádios. Quando mudava de empresa, o radialista levava consigo boa parte dos patrocinadores, tornando-se, por isso, disputado pelas empresa radiofônicas. Fausto Macedo diz que o ingresso da propaganda no rádio foi muito importante pois deu autonomia às empresas e possibilitou seu crescimento comercial.

Porém, ultrapassando as iniciativas individuais de alguns radialistas, foi a legislação mais frouxa com relação à propaganda o ponto determinante e fundamental

---

[31] - Depoimentos de Nicolau Tuma e Fausto Macedo, arquivo MIS-SP.

[32] - É interessante notar que os jornais escritos da França na primeira metade do século passado, também passaram por esta fase de resistência à propaganda, encarada como degeneradora dos objetivos mais nobres da imprensa. Mas já em meados do século se percebe as vantagens econômicas e o equilíbrio das finanças obtidos pelos anúncios. Seu crescimento chegou até diminuir o preço das assinaturas e delineou o que seriam a imprensa e os jornais periódicos modernos.

Scanned by CamScanner

para solidificar economicamente as empresas radiofônicas, permitindo-lhes crescimento e expansão. Em 1931, foi estabelecida a primeira lei mais aberta com relação ao assunto, mas foi a legislação do ano seguinte (D.L. 21.111 de 1932) que autorizou definitivamente a veiculação de anúncios pelo rádio, seguindo o modelo norte-americano do rádio-publicitário (na Europa o padrão radiofônico ainda era estatal ou semi-estatal, com a cobrança de imposto oficial do ouvinte). Junto com a abertura na legislação, as grandes agências de publicidade estrangeiras, sobretudo norte-americanas como N.W. Ayer and Son (1931), a Thompson (1930), Standard (1933), MaCann-Erikson (1935) e a Interamericana (1938), sentiram-se motivadas para implantar-se ou aumentar seu volume de negócios no país, tendo o rádio como o instrumento central das veiculação de suas idéias e propagandas de seus grandes clientes, boa parte deles de empresas estrangeiras[33]. Não é sem motivo, portanto, que surgem já nos anos 30 programas nas emissoras, cujos nomes estavam literalmente vinculados ao produto como "Calouros Kolinos", "Concurso Palmolive", etc. De certo modo, essas agências também colaboraram para a profissionalização das relações comerciais na radiofonia nacional, sobretudo ao tentar ultrapassar as relações pessoais nesse tipo de comércio. Obviamente, elas já identificavam no rádio o grande instrumento de divulgação de massa que levaria a milhares de pessoas seus anúncios e produtos, aumentando o faturamento de seus clientes e delas próprias, é claro.

A implantação dessas agências com suas políticas de marketing e veiculação de idéias e padrões de consumo foi uma das principais portas de entrada para transmitir o padrão e o modo de vida norte-americanos, identificados com certo

[33] - Santos, Rafael José dos, "Globalização e americanidade. O caso da publicidade no Brasil dos anos 30", IN *Revista USP* No. 32, Dossiê Sociedade de Massa e Identidade, SP, 1996/97, p.54.

Scanned by CamScanner

tipo de "modernidade", colaborando com o processo de americanização cultural, que alcançou grande força nos anos 40, principalmente após o fim da guerra, marcando sua presença na música popular no Brasil, como veremos mais adiante.

Com relação à música, o aumento do faturamento proporcionado pelo crescimento da publicidade, permitiu a contratação e manutenção, através de salários e cachês, de elenco fixo de cantores e instrumentistas, e ainda, como vimos anteriormente, a contratação de grandes espetáculos com os artistas mais famosos, geralmente vindos do Rio de Janeiro. O rádio-comercial paulistano caminhava para a profissionalização de seus músicos e artistas, que lentamente ocupavam espaços cada vez mais amplos nas programações diárias[34].

Apesar do crescimento da propaganda e da legislação favorável à publicidade a partir de 1932, não era tão simples, como pode parecer conseguir patrocinadores para os programas, principalmente de música popular. Um radialista de São Paulo afirma que era *"mais fácil conseguir patrocínio para um Tito Schippa e Carlo Butti, do que para um cantor de samba, mesmo o mais famoso. Os grandes anunciantes eram estrangeiros, principalmente italianos, e não tinham noção de propaganda. Pagavam programas para eles ouvirem e não para o público que iria comprar seu produto(...)*[35].

A comercialização das atividades artísticas, na maioria das vezes, também apresentava muitas dificuldades para boa parte dos artistas. O aumento da publicidade nas emissoras não ampliava necessariamente as oportunidades para novos talentos e

---

[34] - Depoimentos de Nicolau Tuma e Fausto Macedo, arquivo MIS-SP

[35] - Pereira, João Baptista, op. cit., p.223. Grifos meus.

Scanned by CamScanner

nem melhorava a vida dos artistas populares. Já vimos no item anterior, as dificuldades que eles tinham para sobreviver somente das atividades musicais, fosse nas rádios ou fora delas. Nelson Gonçalves confirma esse quadro problemático e contraditório com relação aos anúncios comerciais nas emissoras, principalmente para os jovens artistas. Ele disse: "*Cantamos na Rádio Kosmos, e é bom esclarecer que, para cantar naquela emissora, o cantor tinha que arranjar anúncio... Imagine que dureza, além de cantor tínhamos que* ***ser agenciadores*** *de anúncios (...). Eu tinha um amigo que trabalhava na cachaça Pirassununga e ele quebrou algumas vezes meu galho.* ***Eu arranjei o anúncio*** *(...)*" [36]

Geralmente os artistas negros tinham mais dificuldades ainda para entrar ou manter-se "no ar". Os programas que os mantinham como protagonistas centrais e parte do elenco fixo, divulgando certos elementos da cultura negra tinham profundas dificuldades para levantar patrocínio. Um radialista da época confirma tal situação ao revelar que certa vez um "*anunciante, que era italiano, virou-se para mim e disse:* ***veja lá se vou gastar o meu dinheiro para ver negro cantar!*** *e acabou mesmo financiando uma temporada de um cantor lírico italiano (...)*" [37]

Não obstante as visíveis e duras contradições, principalmente para os artistas de modo geral e particularmente para os populares, inúmeras emissoras aliando estrutura comercial e desenvolvimento tecnológico, de modo impressionante e rápido, ocuparam lugar nos espaços urbanos, formando, como bem disse o radialista carioca *Almirante*, uma *"floresta de antenas"* nas cidades [38]. Em São Paulo o

---

[36] - Gomes, Bruno. "Adoniran. Umas Sambista Diferente" , Ed. Funarte/Martins, RJ, 1987, p.19. Grifos meus.

[37] - Pereira, João Baptista, op. cit., p. 223.

[38] - Almirante - "No Tempo de Noel Rosa" - Ed. Livraria Fco. Alves, RJ, 1963, p.59.

Scanned by CamScanner

fenômeno tornou-se evidente com a multiplicação das rádios pela cidade durante toda década de 1930. Até o final de 1920, havia apenas quatro sociedades radiofônicas:

1- A Sociedade Rádio Educadora Paulista, fundada em novembro de 1923 por dois engenheiros e um comerciante, começou a funcionar nos primeiros meses de 1924. Zequinha de Abreu participou com seu grupo da primeira irradiação, porém ainda nos "estúdios da Frei Caneca", na residência de um dos proprietários[39]. Em seguida, eles instalaram a emissora provisoriamente em uma "torrinha" do Palácio das Indústrias, de onde começaram a irradiar efetivamente os programas. Teriam participado destas primeiras experiências na "torrinha", os músicos Alberto Marino e o Maestro Armando Belardi. Com o sucesso e crescimento da emissora, transferiram-se para salas mais amplas no próprio Palácio. Em 1926, ganharam a concessão, durante 30 anos, de um terreno da prefeitura na rua Carlos Sampaio, nas imediações da Paulista. Começaram a erguer a sede própria com ajuda financeira de particulares e empresas ricas, entre eles o Conde Matarazzo e RCA Victor norte-americana. No início da década de 1940, a massa falida da empresa foi comprada pelo jornalista Casper Líbero, tornando-se então rádio Gazeta de São Paulo, que continuou mantendo certas características da antiga Educadora, como se auto-proclamar a *"emissora de elite"*.

2 - Rádio Club Paulista, ou Rádio Club de São Paulo fundado em 1924, localizada na rua Libero Badaró. Não era exatamente uma estação transmissora de rádio, mas um clube onde os sócios se reuniam para captar e ouvir, por meio de aparelho receptor, "a boa" música nacional e estrangeira. A partir de 1925, tentou

---

[39] - Ikeda, Alberto Tsuyoshi, op. cit.

Scanned by CamScanner

algumas poucas e rápidas transmissões sem grande força, desaparecendo na passagem dos anos 20/30 [40]. Em fevereiro de 1934 a Rádio Club São Paulo, "*uma das mais antigas do 'broadcastings' do Brasil*", reiniciou suas transmissões com aparelho transmissor mais potente e o indicativo PRA-5. Os reorganizadores da emissora foram os senhores "*Itagyba Santiago, Geraldo Gomem de Mello, Dr. Leonardo Jones Jr. e João Batista do Amaral*" [41].

3 - A Rádio Cruzeiro do Sul pertencia a família Byington, composta por tradicionais importadores e comerciantes de aparelhos eletrônicos e eletrodomésticos. Entre 1929 e 1931 ela começou a funcionar no largo da Misericórdia com bastante sucesso, principalmente porque a família Byington também era representante da gravadora Columbia no Brasil, gerenciada pelo norte-americano Wallace Downey, o que lhe garantia um bom número de artistas de renome. Mais tarde, ela transformou-se na Rádio Piratininga[42].

4 - E a Rádio Record, fundada em 1928 na praça da República por Álvaro Liberato de Macedo. Em 1931, o comerciante Paulo Machado de Carvalho comprou a emissora e deu-lhe o nome de Record, um homônimo da loja de discos e aparelhos de

---

[40] - Tota, Antonio Pedro. "A Locomotiva no Ar. Rádio e Modernidade em São Paulo (1924-1934)". Ed.PW/Secretaria de Estado da Cultura, SP, 1990, pp. 27, 28, 44 e 45.

[41] - OESP 14/01/1934, p.5 e 25/01/1934, p.5.

[42] - A data de fundação da emissora é bastante discutível. Alguns dizem, como Saint-Clair Lopes, que ela já irradiava precariamente em 1924. J.L. Ferrete, mais cuidadoso, afirma que nos anos de 1924 e 1927 ela tentou algumas fracassadas irradiações, sendo definitivamente inaugurada, de acordo com depoimento de Ariovaldo Pires, apenas em 1929. Já Mario Ferraz Sampaio diz categoricamente que ela foi fundada em 1931, pois ele teria participado do ato de inauguração junto com Byington Jr., Wallace Downey e Ariovaldo Pires. Ver Mario Ferraz Sampaio, op. cit. e Ferrete, J.L, "Capitão Furtado. Viola Caipira ou Sertaneja", MinC/Funarte, RJ, 1985

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

sua família. Com ele, a emissora ganhou contornos mais comerciais e populares, tornando-se a mais poderosa empresa de radiofonia da cidade e uma das maiores do país.

Foi após a revolução de 1932 que o número de emissoras paulistanas cresceu de maneira espantosa. Na realidade, a utilização do rádio em favor da causa constitucionalista, principalmente da Rádio Record e da Cruzeiro do Sul, aproximou ainda mais a população paulistana das emissoras e, principalmente, colaborou para criar o hábito de escutar rádio, sobretudo para manter-se informado. A participação política das duas emissoras paulistanas foi profunda, cotidiana e consciente, a tal ponto que Nicolau Tuma disse, como já vimos, que o rádio foi utilizado como uma *"autêntica arma de guerra"* nos episódios políticos de 1932.

No início, vimos como Menotti Del Picchia nas suas crônicas de 1933 [43] revelava as íntimas relações entre o rádio e a Revolução de 32, todas elas profundamente marcadas por exacerbado regionalismo e bandeirantismo. Além do rádio ser utilizado como instrumento na trincheira de guerra, as crônicas sugerem também que ele podia ser importante agente de solidariedade (em *"Não Tenho Nome"*, do pequeno e humilde engraxate) e mobilizador dos sentimentos e angústias humanas (em *"Vae"*, da esposa e dona de casa). As crônicas parecem pretender indicar que, no início dos anos 30, o rádio serviu para estabelecer vínculos de veracidade e objetividade através da simultaneidade e universalidade da informação e também criou fortes ligações subjetivas e sensíveis por meio da solidariedade, da dor, da angústia e da preocupação entre todos os paulistanos. Portanto, o rádio não

---

[43] - Del Picchia, Menotti, op. cit., pp. 211. 224, 225 e 226.

Scanned by CamScanner

participou da revolução de 1932 apenas como "veículo isento" de informação, mas também como destacado mobilizador das "massas" urbanas.

De fato, as relações entre rádio e política colaboraram muito para popularizar e consolidar a presença e a importância do rádio como fenômeno de massas na metrópole paulistana após o ano de 1932 [44]. Na realidade, os vínculos entre rádio e política já haviam se manifestado desde a segunda metade da década de 1920 em diversos países, sobretudo com a utilização do rádio em disputas eleitorais. Nos EUA ele foi amplamente utilizado como veículo de propaganda nas eleições de 1928 e sobretudo na campanha presidencial de 1934, envolvendo Rossevelt e Hoover. A Inglaterra também usou o rádio na campanha eleitoral de 1928. Na França, as eleições de 1936 foram feitas parcialmente através do rádio. No Brasil, o rádio foi usado pela primeira vez na "vitoriosa" campanha eleitoral de Júlio Prestes para a sucessão de Washington Luís em entre o final de 1929 e início de 1930 (as eleições aconteceram em 1º de março de 1930). Nesta oportunidade foi composta a marchinha "Seu Julinho Vem", de Freire Jr., gravada por Francisco Alves[45], que acabou alcançando grande popularidade na época.

Apesar do uso político aberto nas eleições democráticas em diversos países, a partir da segunda metade dos anos 20, quem mais rapidamente percebeu a utilidade política da radiofonia para transmitir de modo mais eficiente e amplo suas idéias e aproximar-se das "massas", foram os Estados totalitários que emergiram na

---

[44] - Os depoimentos de Fausto Macedo, Nicolau Tuma e Henrique Lobo demonstram como é possível periodizar o universo do rádio em São Paulo entre antes e depois de 1932. Ver também Tota, Antonio Pedro, op. cit.

[45] - Gravação de Francisco Alves com a orquestra PanAmerican, Odeon, é de maio de 1929. A marchinha "Seu Julinho Vem" na realidade acabou se tornando o primeiro jingle político composto para uma eleição.

Scanned by CamScanner

Europa durante a década de 1930. Na Itália, por exemplo, Mussolini chegou a distribuir gratuitamente aparelhos nas escolas e fábricas para ampliar a divulgação das idéias fascistas e de seu governo personalista. Na URSS stalinista, o número de emissoras praticamente dobrou na segunda metade dos anos 30, todas elas, entretanto, fortemente controladas pelo Estado soviético. Na Alemanha nazista, houve a modernização das emissoras e programas com objetivo claro de aproximar-se das massas. Além disso, a fabricação de um modelo de aparelho mais popular e barato, que captava somente as ondas das rádios alemãs, e o rígido controle do Estado mantinham a radiofonia sob forte fiscalização nazista. O governo nazista queria, através do rádio, impor a "vontade única" e totalitária e, para isso, o acesso ao aparelho devia ser facilitado e os programas difundidos controlados.[46]

Na América Latina, o rádio foi um instrumento determinante na expansão e consolidação dos governos populistas, sobretudo os de Perón na Argentina e Getúlio Vargas no Brasil. Se antes da instauração do Estado Novo Getúlio Vargas já sabia utilizar positivamente o rádio para a difundir as realizações de seu governo e de sua imagem, com a instauração do governo autoritário, em 1937, ele procurou dominar e controlar as mídias eletrônicas, ou seja, o cinema e o rádio, pois elas eram o meio "direto" para falar com as "massas".

Na realidade, durante os quinze anos de poder, as relações de Getúlio com o rádio e o artista/música popular foram muito ambíguas e de difícil análise. Se de certa forma ele concedeu espaços palpáveis permitindo a expansão desses setores, ao mesmo tempo procurou dominá-los através da censura e coerção. O decreto de 1932 liberando a propaganda nas emissoras, assinado por ele no governo provisório,

---

[46] - Pierre Albert e André-Jean Tudesq, op. cit., p.47.

Scanned by CamScanner

permitiu a multiplicação e liberdade às rádios comerciais. Um pouco mais tarde, contrastando com a política geral intervencionista e estatizante do Estado Novo, a situação da radiodifusão comercial não foi alterada durante o governo autoritário de Getúlio. Ao contrário, à parte a censura, o regime não criou quaisquer tipos de obstáculos às emissoras comerciais durante a ditadura estadonovista, que continuaram se multiplicando e consolidando-se pelo país [47]. Contudo, de acordo com os paradoxos da "dialética getulista", suas tentativas de controle das mídias também foram bem reais e sistemáticas. O DIP (1939), e antes dele o DOP (1932), foi o órgão criado para exercer a dupla função de controlar e censurar as artes e os meios de comunicação, principalmente o rádio, e de impor e assegurar a política estadonovista nesses setores. Através deste departamento do Estado, as perseguições, as limitações e censuras, e a imposição de estéticas e temáticas do Estado Novo foram cotidianas e severas[48].

O controle da Rádio Nacional (1940), a criação dos programas educativos e oficiais do governo, como o "Hora do Brasil" (criado em 1935, tornou-se compulsório em 1937), foram elementos constitutivos importantes da política do Estado Novo para a radiofonia nacional. Porém, a ambiguidade também se apresentava de modo evidente tanto na emissora estatal como no principal programa oficial. A rádio Nacional com o tempo tornou-se uma das emissoras mais ouvidas no país, certamente não por suas diretrizes educativas e oficiais de empresa estatal, mas por manter artistas e programas comerciais bem populares. A "Hora do Brasil", além

---

47 - Gurgueira, Fernando, op. cit., principalmente capítulo III-3.

48 - Ver sobre o assunto, Tota, Antonio Pedro. "Samba da Legitimidade", Cópia dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1983, Hausen, Dóris Fagundes, "Rádio e Política. Tempos de Getúlio e Perón", Edipucrs, Porto Alegre, 1997. Gurgueira, Fernando, op. cit.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

de apresentar as realizações do governo, também tocava música popular. Obviamente pode-se argumentar que toda essa abertura significava uma tentativa de aproximação das massas sem um necessário tom impositivo e autoritário, que, não obstante, permanecia de maneira cotidiana e dura.

Na verdade, essa ambiguidade do governo de Getúlio Vargas traduz sua complexa e multifacetada personalidade política, principalmente quando relacionada com a música e os artistas populares. Ele conseguiu, por exemplo, reverter o quadro de crítica e ataque da dupla Alvarenga e Ranchinho que, de perseguidos e censurados, passaram a tocar no Palácio do Catete, sem que isso significasse a adesão política dos dois músicos à causa trabalhista e getulista. Ao mesmo tempo que ampliava-se, sob seu governo, os espaços para a música popular na rádio e nos programas oficiais, permitia-se a criação de concursos de música popular, organizava-se e premiava-se o carnaval carioca, etc., e censurava-se as canções, limitava-se programas radiofônicos, os artistas eram perseguidos, temáticas e estéticas eram imposta.

Os depoimentos de Mário Lago e Renato Murce revelam este complexo perfil político de Getúlio Vargas. O poeta e ator carioca, conhecido militante comunista, demonstra a radicalidade desta ambiguidade entre o autoritarismo e a simpatia/popularidade, pois assinala que "*como militante comunista (...) eu era antigetulista*" mas reconhecia nele um "*ditador popular*". O radialista carioca, seguindo na mesma linha, diz que se tratava de um "*ditador tolerante e até mesmo simpático*". Mário Lago de certa forma consegue sintetizar essa imagem dúbia de Getúlio junto aos artistas populares, pois "*ele passou a ser o grande malandro, que ia passando todo mundo para trás (...) Era o velho, o boa-praça, tudo podia ficar por conta dele, que no fim dava certo.* Portanto, ele se tornava aos olhos de alguns

Scanned by CamScanner

músicos populares o "bom malandro", tipo que o seu governo, o Estado Novo, perseguia e censurava, impondo sua ideologia trabalhista que difundia-se através dos "sambas da legitimidade"[49].

Apesar das interferências do Estado Novo na radiodifusão e na música popular, parece que em São Paulo, a convulsionada situação política de 1932 foi mais determinante para a radiodifusão regional paulista do que a política de Getúlio. Talvez as acirradas questões políticas regionais da década ajudem-nos a entender melhor essa específica situação cultural. É perceptível que as relações entre a situação política conjuntural de São Paulo e o rádio colaboraram para difundir a radiofonia na cidade a partir da segunda metade da década de 1930, porém, foram dois outros fatores que atuaram de forma mais significativa e direta para a popularização do rádio: a mudança da linguagem e a diversificação da programação, mais ligadas a certo gosto médio da população. Com a situação financeira das emissoras estruturada e o quadro político mais estabilizado, foi possível dar o passo seguinte na direção da popularização. A rádio Record, novamente, teve papel de destaque na construção desse novo panorama, uma vez que é considerada pelos radialistas da época como a primeira a usar uma linguagem mais popular, mais familiar e próxima à maioria dos ouvinte. César Ladeira reconhece o papel determinante da emissora em relação às inovações da programação e linguagem: "*A Record merece, sem favor e indiscutivelmente, esse título de renovadora da 'broadcasting' brasileira*"[50]. Talvez por isso, ele também considere de maneira geral a cidade de São Paulo como a inovadora da linguagem radiofônica, pois a agitada vida da metrópole paulistana

---

[49] - Tota, Antonio Pedro, op. cit.

[50] - Ladeira, César, op. cit. p. 27.

Scanned by CamScanner

introduziu uma forma mais "moderna" e rápida de comunicar-se. Ladeira, para reforçar sua colocação e avaliação, apresenta uma crônica de um jornalista carioca do jornal "A Platea", que afirmou: "*Esse modo moderno de falar no microfone que São Paulo instituiu no país. A voz dos 'speakers' passou a ser vibrante, rápida (...), sem a preguiça de outros tempos. A prosódia é agora plástica, mutável, exprimindo alegria, tristeza, movimento, novidade, desespero, humorismo, de acordo com o sentimento mais íntimo que se irradia*" [51].

Em muito pouco tempo as relações entre ouvintes e emissoras transformam-se. Da elite de iniciados existente no final dos anos 20, surgem número grande de radiouvintes na primeira metade da década de 1930, que, na segunda metade da década, rapidamente tornam-se uma impressionante massa de "*amigo ouvinte*", que consumia cada vez mais aparelhos, peças e os programas radiofônicos.

Mário de Andrade comentou em 1940, com certa desconfiança e crítica, as peculiaridades e a novidade da linguagem radiofônica em formação que pretendia alcançar o maior número de pessoas e, por isso, *"obriga o rádio a uma linguagem mista, complexa, de um sabor todo especial, a começar com o* ***'amigo ouvinte'*** *(...). Uma observação: hoje todo rádio brasileiro (pelo menos o carioca) emprega o 'você' em relação ao ouvinte"* [52].

Mas não foi apenas o ouvinte que tornou-se mais próximo das emissoras e, portanto, um "*amigo*" que participava ativamente da vida cotidiana das emissoras, principalmente nos programas de auditório. Parece que a amizade foi construída numa relação de mão dupla, se levarmos em conta o olhar e as sensações de Antonio

---

[51] - Idem, ibidem.

[52] - Andrade, Mário, "A Linguagem Radiofônica", IN *O Empalhador de Passarinho*, Livraria Martins Ed., 2a. ed., SP, p.208. Grifo meu.

Scanned by CamScanner

A. Machado já em 1931. De acordo com ele, como está na epígrafe, o rádio era um dócil amigo ideal *"que só nos visita quando nos apetece ouvi-lo; e desaparece instantaneamente quando começa a enfastiar-nos; e não fica zangado, quando à primeira tolice que profere, lhe tapamos a boca"* [53].

Além do aparelho ingressar na maioria das residências como mobiliário de destaque, pois gradativamente tornou-se mais barato, o rádio atingiu certo intimismo familiar. Presente todos os dias e funcionando em qualquer momento, a variada programação alcançou toda a família, das crianças à dona de casa, do pai aos empregados da casa. A linguagem mais próxima do *"amigo ouvinte"* e adaptada ao tipo de programa e clientela de destino, de fato tornou-o um "amigo" diário com o qual criou-se forte identificação.

Foi um fato notável todo esse conjunto de transformações, pois imediatamente a escuta do rádio entre a população paulistana ampliou. A convergência de diversos fatores históricos políticos, econômicos e culturais, permitiu a multiplicação de emissoras pela cidade. Os conflitos políticos regionais, eixos mobilizadores da população, contribuíram para desenvolver as emissoras existentes e ampliar a audiência, sedenta por informação, criando forte identificação com uma "radiofonia paulista". A legislação aberta à propaganda viabilizou comercial e financeiramente a expansão das emissoras existentes e facilitou a criação de novas empresas de comunicação. A linguagem mais acessível aliada à diversificação da programação criaram intimidade e identificação, possibilitando o crescimento da

---

[53] Antonio Alcântara Machado IN *"Acabaram de Ouvir...Reportagem numa Estação de Rádio"*, idem.

Scanned by CamScanner

audiência. Este quadro favorável do início até meados da década de 1930 contribuiu para o surgimento de diversas novas emissoras:

5 - a Rádio Kosmos, fundada em 1934, com sede na Praça Marechal Deodoro, depois transformou-se na Rádio América;

6 - a Rádio Difusora, lançou a *"pedra fundamental do edifício da estação (..) no terreno situado à avenida Dr. Arnaldo (próximo ao reservatório de água)"*[54], nos altos do Sumaré, em 25 de janeiro de 1934. Foi a primeira emissora a se constituir como Sociedade Anônima, com gente de "gabarito" mas inexperiente na radiofonia. Desde o início procurou alcançar boa qualidade técnica e potência. Guilherme de Almeida a chamava de "*a emissora do som de cristal*".

7 - a Rádio Tupi foi fundada em 1937 por Assis Chateaubriand, o grande e polêmico empresário da imprensa nacional, proprietário dos Diários Associados, que em São Paulo era representado pelo jornal Diário da Noite. Por isso a emissora, conhecida como a "rádio associada" ou a "cacique", pois seu símbolo era de um índio, surgiu na rua 7 de Abril, sede do jornal paulista, e já com o transmissor mais potente da América Latina, 26 quilowatts[55]:

8 - a Rádio Excelsior, também fundada por Paulo M. de Carvalho, em 1934, para ser uma rádio católica. Somente em 1938 a empresa foi vendida à Cúria de São Paulo;

9 - a Rádio São Paulo, começou na residência de seu fundador, na Alameda Barão de Limeira em 1934;

---

[54] - OESP, 25/01/34, p.5.

[55] - Morais, Fernando. "Chatô o Rei do Brasil", Cia. Das letras, SP, 1995, p.364.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

10 - Rádio Cultura, também fundada em 1934, iniciou sua programação na avenida São João.

Há também referências a uma certa emissora denominada rádio "Fontoura" no ano de 1933, situada à rua Manoel da Nóbrega, de origem um pouco obscura. Adoniran Barbosa afirma que foi justamente na rádio "*dos Fontoura*" sua primeira experiência em uma estação radiofônica, sugerindo, na verdade, tratar-se de uma emissora cujos proprietários eram de certa família Fontoura. Por indicação do violonista Antonio Rago, que já era solista na emissora, ele se apresentou algumas vezes acompanhado do também violonista Laurindo de Almeida[56] sem receber nada em troca. No entanto, segundo o compositor paulistano, ela "*estava no ar irradiando, mas sem autorização do governo*"[57]. Nessa emissora "ilegal", não havia programação fixa e passava por ela todo tipo de gente que pretendia ingressar no universo artístico e radiofônico. Bem provavelmente, sob a condição de ilegalidade, sua permanência no cenário radiofônico paulistano deve ter sido passageira e restrita a um certo grupo de pessoas, pois não se tem qualquer outro tipo de informação sobre ela. No entanto,

---

[56] - Laurindo de Almeida nasceu na cidade de Miracatú, Estado de São Paulo, em 1917. Iniciou sua carreira de instrumentista na cidade de São Paulo nos anos 30. No final da década já havia se mudado para o Rio de Janeiro. Na década de 1940 viajou para os EUA radicando-se por lá, construindo uma vitoriosa carreira de compositor, arranjador e instrumentistas de jazz. Morreu nos EUA em junho de 1995.

[57] - Depoimento de Adoniran Barbosa MIS-SP. O fato de Adoniran designar "dos Fontouras" nos leva supor que a emissora, propriedade de alguma família Fontoura, devia ter algum outro nome. Os autores Bruno Gomes, op. cit., p.11 e Valter Krausche. "Adoniran Barbosa", Coleção Encanto Radical No. 71, Ed. Brasiliense, SP, p.20, nos concedem a mesma informação sobre o funcionamento da "ilegal" Rádio Fontoura, mas não indicam a referência, que provavelmente deve estar no depoimento do compositor no MIS-SP.

Scanned by CamScanner

Antonio Rago diz que ele se tornou violonista profissional em 1935 na Rádio Cultura, propriedade da mesma "família Fontoura"[58].

[58] - Depoimento no Programa Ensaio-TV Cultura.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

2.3. A programação radiofônica

A programação diversificada dessas rádios mais jovens e também das mais antigas, principalmente da Record, começou então a variar dos programas humorísticos, jornalísticos, esportivos até os de auditório, com o predomínio da música brasileira. Os destaques das programações das emissoras paulistanas eram os programas musicais, geralmente de produção mais barata e conhecida e de impacto sobre os ouvintes. Na verdade, a fase inicial das programações radiofônicas, na maioria dos países, foi baseada essencialmente nas canções populares simples e agradáveis para atrair novos ouvintes e também porque era mais simples transmitir músicas gravadas[59]. Assim, desde o início, as relações entre rádio e música popular foram intensas e indissociáveis no Brasil e no restante do universo radiofônico mundial.

Em São Paulo, havia uma extensa programação musical ao vivo e/ou gravada de diversos tipos, do erudito ao sertanejo, passando pelos programas de música estrangeira. Os variados gêneros eram interpretados por cantores(as), Regionais, Orquestras, Jazz Sinfônicas, etc. Apesar dos diversos programas destinados às colônias e imigrantes estrangeiros, a preponderância ao longo da década de 1930 era os de música brasileira.

A rádio Educadora Paulista em janeiro de 1930, por exemplo, começava suas atividades por volta das 11h30 e as encerrava no final da noite, variando apresentações musicais ao vivo e gravadas com programas de tom jornalístico e religioso. A Record, no mesmo ano e mês, iniciava sua programação um pouco mais

---

[59] - Na Inglaterra, cerca de 61% da programação em 1928 era constituída de música. Cf. Pierre Albert e André-Jean Tudesq, op. cit.

Scanned by CamScanner

tarde e sem a mesma relativa diversificação da Educadora, como pode ser verificado na tabela comparativa[60] logo abaixo:

EDUCADORA	RECORD
11:30 - 13:00 - Pela Orchestra	
12:00 - Hora oficial. Noticias e telegramas	
	13hs. em diante - Solos de violão pelos três sustenidos: Teothonio Correa, João Avelino, José Mallo; solos de saxophone pelo Canella; canções brasileiras pelo Januário de Oliveira; canções argentinas pelo Alonsito; solos de flauta pelo sr. Attílio Grany; canções pela Srta. Ida Baldi; duos a guitarra pelo José Galante; canções e emboladas pelo Paragassu.
15:30 - Discos	
19:20 - 20:15 - Canções pelo actor Rouilen. Solos de piano pelo prof. Mark Hernemans	
20:15 - 20:30 - Palavras do Cônego	
21:40 em diante - Jazz Band com solos de saxophone pelo sr. J.Aragão. Canções pelo sr. Pescuma. Solos de gaita pelo sr. Waldemar Biefri, emboladas e sambas pelo sr. Antonio da Costa Guimarães	20:30 - 22:30 - Discos e resultados das competições esportivas

Já em meados da década de 1930, era possível perceber a incrível diversidade e heterogeneidade que alcançava a programação das emissoras paulistanas. De maneira geral, as emissoras desenvolveram-se rapidamente, expandindo suas atividades e diversificando suas programações. Em 1934, as atividades da maioria delas estendiam-se por todo o dia com diversos tipos de programas, dando um tom mais moderno e dinâmico à estrutura da programação,

[60] - Rádio Educadora, OESP, 01/01/1930 e Record, OESP, 04/01/1930.

Scanned by CamScanner

como demonstra a tabela comparativa abaixo baseada na programação fixa de três importantes emissoras paulistanas, Record, Educadora Paulista e Cruzeiro do Sul. Em meados dos anos 30, a programação variava entre programas jornalísticos e de utilidade pública, previsão do tempo, saúde e ginástica, mas o nítido predomínio continuava sendo dos programas musicais dos mais variados tipos.

RECORD	CRUZEIRO DO SUL	EDUCADORA
8:30-9:30 - Jornal falado	6:45 - Aulas de gymnastica	7:00-8:30 - Hora da Saúde
11:00-11:30 - Jazz	8:30 - Intervalo	8:30-9:00 - Meia Hora Esportiva
11:30-19:15 - Discos	10:30 - Programma dos bairros: Braz, Liberdade e Sta. Cecília	10:30-11:30 - Rádio jornal
19:15-19:30 -Regional e canto	11:30 - Música leve	11:30-13:00 - Discos
19:30-19:45 - Jazz	12:00 - Noticiário	13:00-14:00 - Hora do lar
19:45-20:00 - Música Fina	12:30-13:30 - Variado	14:00-16:00 - Programa social
20:00- 0:15 - Previsão do tempo - canções	13:30 - Intervalo	16:00-17:00 - Discos Música fina
20:15-20:30 - Canto e orchestra de cordas	17:30 - Aula de gymnastica	18:00-19:00 - Hora da Fazenda
20:30-21:00 - Orchestra	18:00 - Rádio aperitivo	19:00-19:30 - Música fina
21:00-21:15 - Novidades	19:00 - Música fina	19:30-20:00 - Discos
21:15-21:30 - Do Ré Mi	19:15 - Variado	20:00-20:15 - Orchestra de dansa
21:30-21:45 - Canto e Duo de violinos	19:30 - Orchestra de salão	20:15-20:30 - Canto por Ivany Ribeiro e Roberto Fioravanti
21:45-22:00 - Orchestra	19:45 - Paragassu e choros de bandolim pelo Nestor	20:30-20:45 - Música fina pela orchestra PRA6
22:15-23:00 -Programação "X"	20:00 - Orchestra de concertos	20:45-21:00 - Canção brasileira por Sylvio Figueira
23:00-23:30 - Jornal da Constituinte	20:15 - Programma a cargo das Srtas. Merenice e Marinete T. de Menezes	21:00-21:15 - Ferro e sua orchestra
23:30-24:00- Música variada	20:45 - Orchestra typica Colon	21:15-21:30 - Canto por Lope Juanito
	21:00 - Fados por Arruda Falcão	21:30-21:45 - Noticiario e boletim commercial
	21:15 - Sambas pelo Cyro de Souza e solos de piano pelo Gaó	21:45-22:45 - Regional
	21:30 - Jazz simphonico	22:45-23:00 - Noticiários dos jornaes
	21:45 - Yara e orchestra de salão	23:00-23:30 - Programma novo
	22:00 - Programma KWY	23:30-24:00 - Discos de músicas finas

Tendo como referência as grades de programação veiculadas pelo jornal "O Estado de São Paulo" na seção *Radiotelephonia*, percebe-se que a música

Scanned by CamScanner

estrangeira era bastante divulgada, quase diariamente. Mas estava geralmente restrita e confinada nos programas específicos ou "típicos". Entre 1934 e 1935, por exemplo, a Cruzeiro do Sul apresentava às *"19:45 música argentina, às 20:45 música portugueza"* e entre elas, evidenciando a heterogeneidade da programação, havia às *"20:15 música de carnaval"*. A Record, por sua vez, mantinha durante a semana os seguintes programas destinados às colônias, aparentemente com atividades diversificadas: *"10:00, programa argentino; 10:15, programa americano; 10:45, programa alemão; 11:00 trechos de operetas"*. À tarde e à noite havia às *"18:30 programa portuguez; 18:45 programa paraguaio; 19:15 programa espanhol; 19:30 programa francesa; 19:45 programa russo; 20:00 programa italiano; 20:15 programa alemão; 20:30 programa argentino; 20:45 programa americano; 21:00 programa austríaco; 21:15 programa brasileiro"*. A rádio Kosmos também tinha programas *"lusitano às 18:00 e italiano às 18:30"*. A rádio São Paulo tocava às *"12:00 tangos e rumbas; 12:15 canções francesas"* repetidas às 21:30, finalizando com as *"novidades americanas às 22:15"*. A Difusora distribuía na programação de um dia *"música italiana às 11:30 (...) canções napolitanas às 12:45"*[61].

Além da programação baseada nos programas mais ou menos fixos, havia ainda uma outra série incrivelmente diversificada incluída, sem muita ordem, nas programações diárias. Eram apresentações de músicos, conjuntos/orquestras e cantores de músicas estrangeiras que variavam e transitavam entre diversos programas de inúmeras emissoras. A maior parte estava dividida entre os conjuntos denominados genericamente de *"jazz"* e os de *"tangos"*. Mas não faltavam também

---

61 - Respectivamente OESP, 24/01/1934; 12/03/1935, p.5; 03/02/1935, p.3; 07/04/1935, p.2; 12/03/1935, p.5; 12/03/1935, p.5; 07/04/1935, p.2.

Scanned by CamScanner

os cantos de "*tangos e canções chilenas pelas senhoritas Medinas*" ou as "*canções argentinas por Alonsito*", os "*foxes e vocaes internacionais*", "*duo vocal mexicano Tapia Rubio*" e algumas orquestras "*Typica Argentina*" e "*Vienense*"[62], entre tantos outros artistas e programas que apareciam e desapareciam com mesma rapidez nas emissoras paulistanas. A rádio Educadora Paulista, por exemplo, nos meses de janeiro e fevereiro de 1934, revezava os programas "*música italiana por Marcelo Scarpadini*", "*Nino Bien. Tangos*" no horário das 21h15 às 21h30, seguidos por "*Canções americanas pela Srta. Dulce Weythig*"[63], que nos meses seguintes viriam a desaparecer. A música americana também marcava sua presença. Renato Macedo e seu irmão, cantavam música americana em alguns destes programas. Essa característica do radialista/cantor o levou a ter um programa na Excelsior, em 1941, chamado *"Ecos da Brodway"*, no qual só tocava música gravada norte-americana (Glen Miller, Tommy Dorsey, etc.)[64]. Confirmando esse caráter heterogêneo dos programas estrangeiros e refletindo a composição social e cultural da cidade, havia na programação da rádio Kosmos em março de 1935, um programa levado ao ar às 13h00 com o sugestivo nome *de "Hora Cosmopolita"*[65].

Uma prática do início da radiofonia paulistana que se manteve na maioria das emissoras no decorrer da década de 1930, foi a apresentação de programas diários de música erudita ao vivo ou gravada. Também eram bastante diversificados os tipos de programas e de músicas apresentadas: trechos de óperas, música lírica, obras completas ou parciais de Wagner, Chopin, Debussy, Villa Lobos, Schumann, Mozart,

---

[62] - OESP, 03/01/1930, p.4; 05/01/1930, p.4; 12/03/35, p.5; 15/08/1935, p.3; 03/02/1935, p.3 e 07/04/1935, p.2.

[63] - OESP, 03 e 05/01/1934, p.3

[64] - Depoimentos de Nicolau Tuma e Fausto Macedo, MIS-SP.

[65] - OESP, 12/03/1935, p.5

Scanned by CamScanner

Tchaikowsky, Puccini, Brahms entre tantos outros compositores "clássicos" da música erudita, que se revezavam nas emissoras, veiculados por discos ou através das orquestras das próprias empresas. Na Excelsior, por exemplo, já na fase católica e mais para o final da década, as músicas "clássica", sinfônica, lírica e operetas[66], concentravam-se no período da manhã e à noite, formando um perfil mais elitista. Após o horário do almoço, reservado à pregação religiosa, a programação musical se popularizava um pouco. A Record, uma emissora mais popular, também mantinha horários para a música erudita. Contudo, suas iniciativas nesta área procuravam criar impacto como a transmissão ao vivo de óperas do teatro Municipal.

A expansão irreversível das rádios comerciais criou a necessidade de programas mais "populares" na grade de programação diária. Isso determinou a diminuição gradual do espaço destinado à música erudita, tornando-se mais limitado e perdendo seus privilégios na programação radiofônica. Esse fato também estava intimamente relacionado com o enfraquecimento da postura dos primórdios da radiofonia voltada para a rádio-educação, pois através da música erudita pretendia-se "elevar" o gosto da população dando-lhe acesso à "alta cultura". A permanência desse debate pode ser verificada nas posições de Otávio Gabus Mendes, que assim como César Ladeira, se coloca contra a rádio educativo de maneira geral. Entretanto, ele não avalia negativamente a música erudita e reivindica espaço para a ela, mas aos moldes dos programas norte-americanos, algo que, segundo o radialista, já ocorria em São Paulo: *"Há gente que diz que a música clássica é a única que deve ser usada pelo rádio como meio de educar o povo. Essa gente pensa que ouvindo Beethoven ou Bach, o espírito do povo vai se elucidando numa melhor vida intelectual. Isso é falso*

---

[66] - Depoimento de Fausto Macedo, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

em qualquer lugar do mundo. O rádio americano usa mais swing do que outra música. Isso porque o povo exige. No entanto, Arturo Toscaninni faz programas de rádio. Leopoldo S. também; André Kostelanetz tem esquema de colocação de orquestra que só ele usa. Eles vivem no rádio e de rádio porque há sempre momentos para a música clássica. O mesmo é o que nós fazemos aqui. Falta ainda alguma coisa, mas pouco. Em São Paulo há programas executados com mais de 40 músicos no palco"

Em meados dos anos 30, os programas de auditório com música popular ao vivo começaram a ser introduzidos nas emissoras de São Paulo, com predomínio da música brasileira. Inicialmente, as pequenas salas dos estúdios nas próprias emissoras eram adaptadas para receber a assistência, que ficava separada dos artistas e locutores pelo vidro da sala do estúdio. Já no final da década, as empresas de maior porte tinham seus grandes auditórios, onde ocorriam verdadeiros espetáculos ao vivo. A rádio Cultura, por exemplo, inaugurou, segundo impressões da época, o mais belo e luxuoso auditório na avenida São João, em 1939. O tipo de espetáculo era bastante variado, composto de música ao vivo, sobretudo brasileira. A preferência pela música nacional nos programas ao vivo se explica, porque era nesse momento que o cidadão comum podia ver ou rever de perto seus ídolos, cantores e cantoras, interpretando suas canções favoritas.

De acordo com Nicolau Tuma, as pessoas davam muita importância aos programas ao vivo por motivos e objetivos os mais variados. A maioria frequentava os auditório atraída pela sedução do espetáculo ao vivo. Além disso, muitos participavam dos programas para encontrar de perto seus ídolos no auditório e corredores. Alguns chegavam a frequentar os auditórios semanal, quinzenal ou

Scanned by CamScanner

mensalmente, como se fossem a um encontro social ou festa previamente marcada. Por fim, parte da assistência tinha também o desejo contido e ilusório de um dia compor os quadros artísticos da rádio, e acreditavam que esse era o primeiro passo.

O tipo e a forma do programa apresentado era um modo de definir o público. Os "mais populares" e "participativos" atraíam uma assistência mais ruidosa e excitada se comparada aos restritos às músicas eruditas e de concerto cuja platéia era bem mais contida. Boris Fausto diz que seus tios e primos frequentavam o auditório da rádio Gazeta (antiga Educadora), da rua Cásper Líbero, portanto já no início da década de 1940, para escutar música erudita leve, tocada pela orquestra da emissora sob regência do "*ilustre Souza Lima ou do fogoso Armando Belardi*". Por outro lado, uma de suas preferências era acompanhar um tio em certo programa humorístico de "*Nhô Bento que recitava Cornélio Pires (...) e gostava de me encontrar com aqueles intérpretes tão famosos no elevador, quando subíamos para o auditório*"[67].

Os programas de calouros, destinados aos aspirantes a cantores e artista de rádio de modo geral e realizados ao vivo nos auditórios, também surgiram na cidade neste período. A primeira experiência foi na rádio Cruzeiro do Sul em 1933 e sua forma inspirada nos modelos norte-americanos. Os precursores da imagem do "calouro" (no sentido de iniciante; imagem retirada dos alunos ingressantes no tradicional curso de direito do Largo São Francisco) em São Paulo foram Ariovaldo Pires (sobrinho de Cornélio Pires, mais conhecido no meio artístico e radiofônico como Capitão Furtado) e Celso Guimarães no programa de variedades Cascatinha do

---

[67] Fausto, Boris, "Negócios e Ócios. Histórias da Imigração", Cia. Das Letras, SP, 1997, pp. 148 e 149.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Genaro. Em 1934 Capitão Furtado transferiu-se junto com o programa para uma emissora mais potente, a Rádio São Paulo, alcançando rapidamente grande sucesso. Havia ainda o Hora do Calouro na mesma Cruzeiro do Sul, bastante frequentado pela assistência e pelos aspirantes a cantor(a).

Otávio Gabus Mendes, ao lado de Lauro D'Ávila, comandou o programa de variedades chamado Clube Quá Quá Quarenta[68], no qual, entre um sketch e outro, cantavam os calouros. Depois ele fez, com Raul Duarte, o Há-Chá-Chá, que utilizava os mais variados critérios de avaliação dos calouros, entre eles as palmas do auditório[69]. O memorialista Jorge Americano diz que um dos primeiros programas nesses moldes foi o "*Hora da Peneira, em que se apresentavam candidatos entre os quais se peneiravam os melhores. O cantor propunha-se a cantar para exibir a voz, e quando desafinava batia o gongo e ele era puxado por um bengalão de gancho, entre as risadas da assistência presente no salão*"[70].

Essa forma de espetáculo radiofônico rapidamente se expandiu pelas emissoras paulistanas, pois atraía um público bom e cativo . Surgiu na época certa polêmica e rivalidade com Ari Barroso sobre a "paternidade" da forma do "programa de calouro", já que o compositor carioca criou em 1936 programa semelhante no Rio de Janeiro, obviamente com maior repercussão nacional. Na verdade é preciso lembrar que Ari Barroso foi contratado da rádio Kosmos de São Paulo entre outubro de 1935 e março de 1936, na qual fez com Luís Peixoto o programa de variedades

---

[68] - Patrocinado por uma famosa loja de calçados da época. O quarenta referia-se ao número do calçado. Mendes Edith G., "Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à Televisão", Ed. Lua Nova, SP 1988, p.49.

[69] - Idem, ibidem., p.50.

[70] - Americano Jorge, op. cit., p.357

Scanned by CamScanner

centrado no humorismo chamado Hora H[71]. Provavelmente, foi nessa experiência paulistana que ele conheceu o programa de calouros, levando-o em seguida para o Rio de Janeiro.

Os programas com essas características eram ao vivo e frequentados principalmente pela assistência e aspirantes a cantor(a). A ilusão, aliada a uma expectativa potencialmente real de se tornar artista, também levava às emissoras uma grande quantidade e variedade de pessoas: semi-profissionais como Zezinho da Casa Verde e seu conjunto Águias da Meia-Noite que venceram um concurso em 1934 em um programa de calouro da rádio Record; amadores como Vassourinha, um office-boy da Record que, com 12 anos, começou sua efêmera carreira de cantor, e Alzirinha Garcia, ambos revelados no Calouros Kolinos; e, finalmente, gente sem qualquer qualidade artística, geralmente atraída pelas fantasias criadas pelo universo artístico e do rádio[72]. O intérprete mais famoso que participou inúmeras vezes desses programas até ser aprovado foi Adoniran Barbosa que de modo insistente frequentou o Hora do Calouro na Cruzeiro do Sul, até ser aprovado cantando "Filosofia" de Noel Rosa, no fim de 1933. Os gêneros musicais de modo geral concentravam-se nos ritmos brasileiros como sambas, choros, canções sertanejas, marchinhas de carnaval e mais raramente a música estrangeira.

---

71 - Cabral, Sérgio, "No Tempo de Ari Barroso". Ed. Lumiar, RJ, 1993, p.155 a 158.

72 - As análises de João Baptista B. Pereira sobre os componentes psicológicos e sociais, principalmente da população negra, que levavam os indivíduos mais pobres frequentarem incansavelmente os programas ao vivo ou de calouro são bastante interessantes e também colaboram para iluminar as afirmações feitas anteriormente por Nicolau Tuma sobre a "importância social" dos programas ao vivo. op. cit., principalmente capítulo 2.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

O número de frequentadores nos diversos tipos de programas de auditório cresceu significativamente ao longo da década de 1930. Para se ter uma idéia geral dessa frequência, em 1941 a média mensal no auditório da Record foi de um pouco mais de 26.000 pessoas, perfazendo um total de quase 158.000 frequentadores. A grande capacidade desses programas de atrair o público para seus auditórios e, sobretudo, os ouvintes, fez com que eles tivessem vida longa na radiofonia paulistana e nacional. Na realidade, houve a partir da década de 1950 um uso exagerado desse modelo nas emissoras de todo o país e posteriormente na televisão brasileira. Degradado nos seus objetivos, forma e modelo, eles tornaram-se incapazes de descobrir novos artistas

Os programas humorísticos, como o de "Nhô Totico", que passou pela Educadora e Rádio Cultura, alcançaram muito sucesso nos anos 30. Em São Paulo, os programas de humor permaneceram em destaque nas emissoras de rádio até a consolidação da TV como a principal mídia de entretenimento na passagem dos anos 50/60. Neste universo, talvez a dupla Osvaldo Moles e Adoniran Barbosa tenha sido uma das mais frutíferas, criando inúmeros programas nas décadas de 40 e 50 (Escolinha Risonha e Franca, Casa da Sogra, etc.), sendo o mais famoso e de maior sucesso o "Histórias das Malocas". Criado por Osvaldo Moles em 1955 na Rádio Record, neste programa surgiu o conhecido personagem "Charutinho", protagonizado por Adoniran Barbosa

Os programas sertanejos também começaram a proliferar pelas rádios paulistanas nos anos 30 e muitas vezes confundiam-se com os humorísticos, pois boa parte deles misturava os esquetes humorísticos, narração de "*causos*" e histórias, sempre acompanhados por muita música regional paulista. Na realidade esse esquema

Scanned by CamScanner

de programa reproduzia as apresentações de Cornélio Pires realizadas nas primeiras décadas do século, na capital e interior, em circos e teatros, que entremeavam peças teatrais com "causos", piadas e música caipira. Na realidade, o próprio Cornélio chegou a apresentar-se em algumas emissoras, como na Record em agosto de 1930, onde declamou algumas poesias e contos regionais em programa noturno[73].

Comandados geralmente por um "caipira" ou "sertanejo" com o linguajar característico do caboclo, os programas se distinguiam do restante da programação radiofônica e alcançavam sucesso e reconhecimento do ouvinte paulistano. Na realidade, esses programas seguiam e reforçavam certa tendência do humor em São Paulo existente desde o início do século e que Elias T. Saliba definiu como uma "*estilização caricatural do caipira e a busca de uma tradição popular foram os traços marcantes do humor paulista no período*"[74]. Foi dentro deste estilo, por exemplo, que Nhô Totico manteve seu programa caipira/humorístico na rádio Educadora em 1930 e depois na Cultura. Mais tarde, em 1939, ele dirigiu na Difusora o famoso programa Arraial da Curva Torta, idealizado por Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado. Como diretor e autor, Ariovaldo Pires também apoiou e produziu programas sertanejos nas rádios Cruzeiro do Sul e São Paulo.

Talvez a expressão mais bem acabada e de maior sucesso nacional desse estilo que misturava linguajar, imagem e, sobretudo, música caipira com o

---

73 - OESP, 06/08/1930, p.16

74 - Saliba, Elias Thomé, "A Dimensão Cômica do Dilema Brasileiro: Testemunhos da Belle Époque (1890-1914)", IN *Revista Cultura-Vozes*, No.1, jan.-fev. 1993, p.52.

Scanned by CamScanner

humorismo, tenha sido a dupla Alvarenga e Ranchinho [75]. Vindos de Santos em 1933 para tentar a vida artística em São Paulo, mudaram-se para o Rio de Janeiro em 1936, contratados pela rádio Tupi carioca. Seus programas na emissora e as apresentações no Cassino da Urca (1937), que mesclavam o tipo/música sertaneja com paródias e sátiras políticas, fizeram muito sucesso, mas também causaram-lhes problemas com o Estado Novo. Censurados e perseguidos, com o tempo a dupla estabeleceu uma relação bastante ambígua com o presidente ditador: após o período de perseguições do DIP, no final da década (1939) já cantavam no Catete para Getúlio Vargas, que acabou liberando suas canções. Na realidade, foi Getúlio Vargas que manteve com os artistas populares relações ambíguas, pois como já vimos, ao mesmo tempo que os censurava e os perseguia, ele os agradava e se aproximava deles.

Em alguns dos programas sertanejos, a vida popular da cidade era devidamente representada, apresentando o amplo espectro da realidade social e cultural paulistana, fortemente marcada pelos imigrantes. Na Cascatinha do Genaro, por exemplo, programa de Capitão Furtado na Cruzeiro do Sul e depois na Rádio São Paulo, havia personagens como Beppo, o italiano, o turco Elias e, é claro, diversos caipiras [76]. O programa de Nhô Totico também revelava esse universo dos imigrantes recriando-o, como, por exemplo, no japonesinho Soko e seu pai Sakamoto, Jorginho e seu pai Salim Fizeu e a professora Acheropita e o pai Betto Sapecca Tutto [77]. Seu programa era dividido em dois horários e orientado para públicos diferenciados. No fim da tarde, transmitia a Escolinha de D.Olinda, destinado às crianças e à noite a

---

75 - Murilo Alvarenga (MG/1912 - RJ/1978) e Diésis dos Anjos Gaia, Ranchinho, (Jacareí-SP/1913 - SP/1997.

76 - Ferrete, J.L., "Capitão Furtado. Viola Caipira ou Sertaneja", MinC/Funarte, RJ, 1985.

77 - Fausto, Boris, op. cit., p.146.

Scanned by CamScanner

figura central era D.Aqueropita, uma solteirona em busca de uma marido. Havia relações entre os dois programas, pois os pais das crianças que frequentavam a escolinha eram as personagens que protagonizavam o programa noturno. Os "caipiras" como, por exemplo, Nhô Totico e Capitão Furtado, na verdade realizavam uma espécie de "ancoragem" nesses programas. Representando a cultura e as tradições populares paulistas, eles comandavam o programa e apresentavam os outros personagens compostos via de regra pelos diversos imigrantes. Apesar de não se caracterizar como um programa caipira, mas sim apenas humorístico, o Histórias das Malocas também apresentava, na década de 1950, o cosmopolita painel cultural da cidade, dos caipiras aos estrangeiros. Não por acaso que Adoniran se destacou nesse programa imitando italianos, caipiras, malandros, etc., mistura que se revelaria também de maneira genial nas suas composições[78].

É interessante observar que as características mais originais que explicam a proliferação desses programas na cidade, ou seja, a diversidade social e cultural da cidade de São Paulo, profundamente demarcada pela presença dos imigrantes e desenraizados de modo geral, já podiam ser encontradas nos textos críticos e humorísticos de Juó Bananére[79]. Ao recolher diversos registros do "*giornaliste e candidato à Gademia Baolista de letras*", Elias T. Saliba revela como na obra de Bananére já estava latente a forma dos programas de humor que predominaram nas emissoras paulistanas desde meados da década de 1930 até o fim dos anos 50 [80].

---

[78] - Ferrete, J.L., op. cit.

[79] - Pseudônimo do engenheiro, jornalista e escritor Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892/Pindamonhagaba-1933/SP).

[80] - Saliba, Elias Thomé, "Juó Bananáere, o Raté do Modernismo Paulista?", Cópia da 1ª. versão, apresentada na SBPC, 1996.

Scanned by CamScanner

Desde o período da Primeira Guerra já trilhava um caminho que o afastava da cultura letrada, aproximando-o de formas culturais mais próximas da oralidade ou da cultura popular. Ele escreveu peças para teatro de revistas, compôs poemas em linguagem extremamente coloquial e da música popular. Em vários de seus poemas, como veremos mais adiante, ele indicava as canções que deveriam acompanhá-los. No início da década ele chegou a gravar um disco contando histórias com sua linguagem macarrônica e até cantando algumas canções. De maneira intrigante, em 1933, no *Diário d'O Abax'o Piques*, Bananére, começou a criar diversos personagens, todos eles com uma língua própria, produto da mistura do português com a língua original do imigrante, que protagonizam diversos tipos de histórias. Deste modo, surgiram nas páginas do tablóide personagens comuns do cotidiano paulistano e que ressurgiram nos programas radiofônicos a partir da segunda metade da década de 1930. Salim Gamons sintetizava uma língua mesclada de árabe, judeu e armênio; o oriental Tebato Nakara, editor do jornal Taka Chumbo Shimbun, falava japonês trocando os "erres" pelos "eles"; havia também o português Pacheco D'Eca. Todos eles falavam uma língua própria. Todas elas, somadas ao ítalo-caipira de Bananére, davam contornos escritos àquilo que se escutava no dia-a-dia das ruas de São Paulo, como também possibilitava a criação de um autêntico "*dialeto bananeriano*"[81], estabelecendo assim algumas regras que acabaram sendo também utilizadas com sucesso pelos radialistas paulistanos. A aproximação e a identificação podem ser compreendidas a partir da aproximação, tanto de Bananére como do rádio e radialistas paulistanos na sua fase inicial, da linguagem oral e da cultura regional que, nesse caso específico é a variada e mesclada cultura paulistana.

[81] - Idem, ibidem, p.12

Scanned by CamScanner

Esta multiplicidade de línguas que se misturavam pela cidade, utilizadas de variadas formas por Bananére, e mais tarde também por Adoniran Barbosa, foi perfeitamente identificada por Jorge Americano no cotidiano da cidade: *"Uma das coisas que me faz admitir que São Paulo já seja cosmopolita é a* quantidade de línguas *que se ouvem falar nas ruas, nos cafés, nos cinemas, nos clubes, sem que sequer nos voltemos por curiosidade. São línguas roucas, cheias de consoantes, ásperas, guturais, duras nos rr, estaladas, aspiradas nos hh. Outras são macias, faladas de línguas mole, apenas murmuradas, de consoantes suaves, que se distinguem uma das outras"*[82]. Se o cosmopolitismo de São Paulo também se revelava na diversidade das línguas e nos estranhos modos de misturar as falas, espanta-nos saber que o cidadão paulistano não se impressionava mais diante dessa diversidade, tratando-a como um fato corriqueiro, presente no dia-a-dia da cidade.

No aspecto estritamente musical, Sorocabinha dizia que havia sido um dos primeiros a cantar música "sertaneja" e a formar dupla para tocar nas rádios, como na Difusora e São Paulo. Alguns, como Raul Torres, cantavam emboladas e música nordestina, porque era moda na época, como veremos mais adiante, mas não "música sertaneja". Em 1936 ele manteve um programa que ia ao ar de duas a três vezes por semana na rádio Difusora, mas só tocava disco pois era mais barato. Obviamente, sem patrocinador e com raros músicos sertanejos em São Paulo, Sorocabinha era obrigado a reproduzir somente os discos. No final da década, uma onda de duplas sertanejas inundou a cidade e aí eles puderam contratar os músicos.

[82] - Jorge Americano, op. cit., p.130.

Scanned by CamScanner

Porém, nesta época Sorocabinha já se retirava da cidade desestimulado com o ambiente artístico e radiofônico[83].

Diante do sucesso nas emissoras paulistanas, surgiram no cenário radiofônico paulistano diversos programas denominados "sertanejos", que mesclavam humor e música. Todavia, boa parte deles nasceu com sentido diferente, muito marcados pelo humor rasteiro e características comerciais muito exageradas. A deterioração e a distorção de certos programas sertanejos já eram evidentes no anos 40. Otávio Gabus Mendes identificou em 1941 essa decadência, ainda que com um olhar conservador, ao assinalar que "*o caipira, o sertanejo, é uma necessidade no rádio, porque ele traduz a alma de um povo. Nós precisamos de caipiras limpos, que dizem coisas pitorescas com gosto de sertão. O que anda pelo rádio não é o ideal porque os caipiras do rádio são boçais, incultos, quase analfabetos. Resultado: dizem barbaridades que não chegam a ser imorais porque são imundas. Por que? O caipira pode ser caipira aproveitando a graça rústica dos campos, sem ser sujo*" [84]. Ao procurar salvaguardar a imagem de Capitão Furtado e seus programas, o radialista destila todo seu preconceito e ressentimento, dizendo que era um "*caipira limpo*".

Boris Fausto em suas memórias, ao realizar uma avaliação comparativa entre os antigos programas humorísticos sertanejos do rádio e os mais atuais da televisão, se aproxima de certo modo da análise do radialista paulistano. Ele também identifica o processo de decadência dos sertanejos e comenta que os programas de Nhô Totico, apesar de conservadores, *tinha "uma leveza que contrastava com as grosserias das 'escolinhas' de hoje (..)*[85].

---

[83] - Depoimento de Sorocabinha, MIS-SP.
[84] - Mendes Edith G., op. cit., p.91.
[85] - Fausto, Boris, op. cit., p.146.

Scanned by CamScanner

Foi também na década de 1930 que o jornalismo radiofônico cresceu bastante, ocupando espaços nas programações. Porém, foi somente durante a 2a Grande Guerra que o "jornalismo falado" se destacou verdadeiramente nas rádios paulistanas, com os inúmeros jornais diários, informativos e opinativos. A área jornalística que mais se desenvolveu durante os anos 30 foi sobretudo a esportiva. Nesses anos o rádio tornou-se o veículo de comunicação mais importante de popularização dos esportes, inovando na linguagem e potencializando o imaginário de torcedores. Na realidade, desde o início do século havia um grande entusiasmo na cidade pelos esportes em geral[86]. Portanto, interessava às emissoras em expansão abrir espaços para uma programação especificamente esportiva. Assim fez a rádio Record, colocando em 1931 o primeiro programa esportivo ao ar, "*Record nos Esportes*", com colaboração do jornal especializado A Gazeta Esportiva. O radialista Nicolau Tuma foi um dos entusiastas dos esportes nas rádios e um grande inovador na linguagem esportiva. Ele foi o precursor das irradiações "*lance por lance*" ou "*tintim por tintim*"[87] das partidas de futebol, hoje tão comuns nas rádios de todo Brasil. Antes dele, as transmissões dos jogos não acompanhavam o ritmo frenético das partidas; elas apenas informavam sobre o tempo de jogo, placar, escalação, características gerais da partida, tornando-as vazias, monótonas e sem atrativos. Em 1931, num jogo entre paulistas e paranaenses no campo da Floresta (onde hoje é o clube Tietê), para acompanhar todas as jogadas e não deixar "vazios", ele começou a usar uma forma

---

86 - Sevcenko, Nicolau, op. cit. O autor concentra suas análises sobre a questão na década de 1920, principalmente no Cap. 1. Ver também do mesmo autor "Futebol, Metrópoles e Desatinos", IN *Revista USP* Nº. 22, Dossiê Futebol, jun-ago 1994, e "Cidade e Cultura Urbana na Primeira República", Moraes, José Geraldo Vinci de, capítulo 4.

87 - Expressões usadas pelo próprio radialista, para explicar como ele começou a narrar as partidas de futebol.

Scanned by CamScanner

narrativa extremamente ágil e rápida (ganhando por isso o apelido de *"speaker metralha"*)[88], inaugurando assim um estilo que ainda hoje inunda as rádios e o imaginário dos brasileiros. O compositor carioca Ari Barroso também contribuiu, de seu lado, na inovação da linguagem futebolística no rádio, usando em 1936 uma forma narrativa toda especial, *"misturando informações com opiniões pessoais, comentários irreverentes e frases de efeito"*[89], e principalmente assoprando sua incansável gaitinha, que soava entre uma jogada e outra. Além do futebol, outros esportes populares irradiados pelas emissoras paulistanas eram o turfe, acompanhado pelas corridas de automóveis e lutas de boxe.

Na esteira dos sucessos destes programas radiofônicos, as radionovelas também se multiplicaram pelas emissoras da cidade a partir da década de 1940, concentrando grande número de rádio-atores e escritores. Autores como Oduvaldo Vianna e Otávio Gabus Mendes começavam a se destacar, figurando entre os mais importantes de sua época em São Paulo[90].

Como se pode verificar, os avanços tecnológicos, organização administrativa e independência financeira, a diversificação da grade de programação, a relativa profissionalização de técnicos e principalmente de artistas, implicaram no rápido desenvolvimento da radiodifusão em São Paulo. Nos anos 40, o rádio paulistano estava consolidado como estrutura técnica e comercial, sobretudo como

---

88 - Mario Ferraz Sampaio, op. cit., p.339.

89 - Cabral, Sergio, op. cit., p.162.

90 - Sobre o papel desempenhado pelas radionovelas na história da radiofonia paulistana e no imaginário dos paulistanos em geral durante as décadas de 1940 e 1950, ver "A Voz Amiga em seu Lar. Análise das Formas de Relacionamento entre Ouvintes e Radionovelas em São Paulo nas Décadas de 40 e 50", Silvana Martos Scarparo. Cópia dissertação de mestrado, Departamento de História UNICAMP, Campinas, 1994.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

um elemento determinante da vida cultural da cidade e presente no cotidiano e imaginário da população.

2.4. Os músicos profissionais nas emissoras

A maioria dos programas ao vivo em estúdio ou auditório envolvia um bom número de profissionais, obrigando as emissoras a manterem técnicos a músicos em seus quadros permanentes. Como já foi salientado anteriormente, quem dava condições para a contratação destes "artistas do rádio" eram os patrocinadores dos programas, cujo financiamento permitia a formação do *"cast"* fixo de cada emissora. Assim, ao lado dos técnicos e locutores, as rádios paulistanas foram "obrigadas" a manterem de modo fixo e profissional conjuntos Regionais, pequenas e grandes orquestras, regentes, cantores, além das contratações momentâneas e conjunturais de artistas, mais ou menos famosos, através de cachês. Os diversos Regionais existentes na cidade encontraram trabalho regular, apresentando-se e acompanhando cantores em várias rádios. Geralmente, esses conjuntos instrumentais eram contratados por diversas emissoras, transitando entre elas, destacando-se o de Pinheirinho (Record), Armandinho (Record e Difusora), Rago (Record, São Paulo e Tupi), além dos mais famosos como os do Garoto (Educadora, Kosmos e Cruzeiro do Sul) e Canhoto (Educadora). Como se vê, a maioria dos conjuntos Regionais era identificada pelo nome ou apelido de seu líder.

As rádios também se viam obrigadas a contratar maestros, arranjadores e músicos, para formar e dirigir suas próprias orquestras. Um número expressivo de músicos com formação erudita e/ou arranjadores de música popular começavam a integrar e a sobreviver dos salários das rádios. Luís Argento, Osvaldo Borba,

Scanned by CamScanner

Armando Belardi, Martinez Grau, por exemplo, formaram e comandaram orquestras na Record. Os dois últimos foram com Nicolau Tuma para a Difusora em 1934, que também contratou Franco Schimdt e Gabriel Milori. Gaó foi diretor artístico das rádios Kosmos e Cruzeiro do Sul, onde manteve também, com boa repercussão, a orquestra Jazz Sinfônica, que apesar do nome, tinha um repertório popular e erudito.

Músicos populares com sólida formação musical e já reconhecidos pela crítica musical e público especializado, como Marcelo Tupinambá e Zequinha de Abreu, também trabalharam em algumas rádios paulistanas. Tupinambá trabalhou, entre 1930 e 1931, como responsável pelo conjunto Regional e pela programação de música regional da rádio Educadora. Em seguida, na Cruzeiro do Sul, foi diretor do Regional (cujo violonista era Zezinho, que ficaria mais conhecido no futuro como Zé Carioca) e programador de música regional; nessa emissora organizou e dirigiu um coral (Vozes da Terra) que cantava em programa semanal. Na Record, trabalhou como músico, saindo da emissora após desentendimentos com a direção da empresa. Teria participado também da programação e direção artística da rádio Bandeirantes[91]. Zequinha de Abreu, como já vimos, tocou, com seu Regional, na primeira irradiação ao vivo em 1924 da rádio Educadora Paulista, instalada ainda na rua Frei Caneca. De acordo com sua biógrafa Maria Amália C. Giffoni, parece que ele foi também um dos primeiros programadores musicais da Educadora Paulista[92]. Já na década de 1940 todas as rádios de médio e grande porte mantinham suas orquestras, empregando

---

[91] - Mário Ferraz Sampaio, op. cit. e Almeida, Benedicto Pires de, op. cit., pp. 25, 140 e 141.

[92] - Mário Ferraz Sampaio, Idem, ibidem, e Giffoni, Maria Amália C., "Zequinha de Abreu Revisitado", Prefeitura de Sta. Rita do Passa Quatro, 1986, p.61. A autora não identifica a data em que Zequinha de Abreu participou como programador da Rádio, mas deve ter sido entre o final dos anos 1920 e início de 1930, período de "popularização" da emissora, além dele ter falecido em 1935.

Scanned by CamScanner

músicos de qualidade como Guerra Peixe, Souza Lima, Luiz de Arruda Pais entre tantos outros[93].

Além dos Regionais, dos músicos e das orquestras, as emissoras da cidade disputavam os nomes mais expressivos da música popular, geralmente cantores(as). Os intérpretes eram a grande referência das rádios. Eles podiam ser originalmente da cidade ou contratados momentaneamente do Rio de Janeiro, como revela Paulo Machado de Carvalho, que em 1934 contratou o Bando da Lua, Carmem Miranda, Chico Alves e Jorge Fernandes para se apresentarem na Record[94]. Paraguassú, Jayme Redondo, Arnaldo Pescuma, Raul Torres, entre outros, eram os intérpretes que desenvolveram suas carreiras em São Paulo que mais se apresentavam nas diversas emissoras da cidade.

Através de um concurso, que mais tarde se tornaria bastante comum, realizado em 1942 e que escolheu os melhores do rádio em São Paulo, é possível perceber a diversidade de profissionais da música nas emissoras paulistanas:

- Melhores Orquestra:
  Salão - 1ª. da Tupi e 2ª. da Cultura;
  Jazz - Columbia (Cruzeiro do Sul) e França (Kosmos);
  Típica - Colon (Cruzeiro do Sul) e Tupi;
  Música Fina - Gabriel Migliori (Difusora) e Frank Smith (Cultura).
- Melhores Duplas Caipiras: Ceci e Peri (Difusora) e Torres e Florêncio (Record).
- Grupos Vocais: Grupo 'X' (Cruzeiro do Sul) e Garotos da Paulicéia (São Paulo).
- Canções: Teodorico Soares (Difusora) e Ronaldo Leme (Tupi).
- Canções Mexicanas: Zita Martins (Difusora) e Rui Rei (Kosmos).
- Folclore: Jorge Fernandes (Cultura) e Marino Gouveia (Difusora).

---

[93] - Depoimentos de Nicolau Tuma, Fausto Macedo, Henrique Lobo e Programa Comemorativo da Record. Arquivo MIS-SP.

[94] - Programa Comemorativo da Record, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

- Sambas: Isaura Garcia e Neide Fraga (Cruzeiro do Sul).[95]

Apesar da crescente profissionalização dos músicos populares nas rádios de São Paulo, até o final da década de 1930 os negros(as) paulistanos(as) foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouro e de auditório, e crescia nas eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico. Um radialista paulistano lembra, até pelo menos 1937, de apenas um pistonista negro e do jovem cantor Vassourinha, da rádio Record[96]. Citado anteriormente como uma exceção, o sambista e carnavalesco Zezinho da Casa Verde chegou a participar individualmente de atividades profissionais nas rádios[97].

As dificuldades não se limitavam à participação e ingresso no universo musical; já vimos como os programas que mantinham negros ou veiculassem a cultura negra não conseguiam patrocínio comercial. O músico negro, neste período, na esmagadora maioria das vezes era encarado no ambiente profissional apenas como um percussionista, em virtude de suas origens culturais e musicais ligadas às várias formas de batuque. Gradativamente o estereótipo do "negro batuqueiro" foi sendo construído e consagrado pelo universo musical paulistano. "Seu" Zezinho da Casa Verde diz que conseguiu tornar-se um músico de rádio, somente como percussionista e nunca como violonista, compositor ou intérprete. Paraguassú e Almoré surgiram um dia na Barra Funda atrás de um ritmista para acompanhá-los e acabaram levando "Seu" Zezinho que iniciou assim sua vida artística no rádio paulistano[98].

---

95 - Mendes Edith G. op. cit.
96 - Pereira, João Baptista B., op. cit., pp. 231,232 e 233
97 - Depoimento de Zezinho da Casa Verde, MIS-SP.
98 - Idem, ibidem.

Scanned by CamScanner

Um outro exemplo da discriminação do mercado cultural em ascensão para com o músico e/ou artista negro é bastante interessante e intrigante. Quem nos fornece a informação é um sambista-engraxate de rua, José Pereira, que fazia ponto na Praça da Sé em 1941. Ao discutir seu eclético gosto musical e as razões dele constituir-se desta forma,ele diz: *"Eu gosto de samba, fox e ópera. A turma sempre vai do Municipal nas temporadas líricas.Quando levam Aida e o Guarany eles precisam da negrada para aparecerem como escravos ou índios. Então eles vêm nos procurar."*[99] Assim, a sociedade paulistana ia construindo e reforçando para a comunidade negra o papel de coadjuvante na história cultural do país, seja como "batuqueiro" ou figurante de si mesma em óperas.

Perseguido por diversos estigmas, as possibilidades de trabalho profissional para o músico negro paulistano eram diminutas. Com o tempo, no entanto, a situação dos músicos negros em São Paulo melhorou um pouco, principalmente em razão da ascensão dos músicos e compositores negros cariocas que se tornaram referência nos meios de comunicação. O avanço obtido pela música carioca fundada na cultura negra nos meios de comunicação, especialmente o samba, foi um dado relevante, que também repercutiu em São Paulo, ampliando, ainda que precariamente, os espaços profissionais e, principalmente, sociais. O negro paulistano alcançou mais espaço apesar das resistências e o rádio tornou-se um bom campo de trabalho para ele partir das décadas de 1940 e 50. No entanto, os estereótipos do músico negro ainda se-mantiveram com destaque em São Paulo: o bom músico negro continuou sendo o percussionista.

---

[99] - Lemos, Túlio, "O canto dos engraxates paulistanos", IN *Revista Planalto* No. 8 ano I, setembro de 1941, p.8.

Scanned by CamScanner

Pelo que foi visto até o momento, é possível afirmar que as relações entre a rádio e música popular na cidade de São Paulo na década de 1930 se estabeleceram de forma bastante íntima e efervescente. Havia uma atividade muito rica e frutífera nas rádios paulistanas e, consequentemente, na música popular urbana (como veremos nos blocos seguintes com relação ao músicos profissionais, chorões, sambistas e sertanejos). Contudo, a cidade gerava esses artistas e técnicos, que cedo ou tarde migrariam para o Rio de Janeiro em busca de uma realização profissional mais plena e compensatória, e artística, mais reconhecida na capital do país. Nos anos 30, uma série de profissionais já vivia nas grandes cidades trabalhando nas inúmeras emissoras radiofônicas: eram técnicos, locutores, animadores de auditório e, principalmente, músicos, cantores e compositores. Quem nos dá a dimensão exata da complexidade das emissoras que se organizaram na cidade é o locutor César Ladeira. Ele afirmou que em São Paulo as estações de rádio *"são verdadeiras emprezas, onde trabalham centenas de pessoas. Speakers, uma orquestra completa, um jazz, cantores, datilógrafos, um grupo regional especializado, técnicos, corretores de anúncios, chefes de departamento especiais, office boys (...)"*. Grande parte desses artistas e técnicos era constituída de pessoas pobres que encontravam no rádio uma forma de ascensão social e, sobretudo os negros, de reconhecimento de sua cidadania. Porém, o radialista paulistano percebia também que todo esse aparato humano, técnico e burocrático criava uma ordem controlada, e pequenos e grandes interesses diversos dos mais diversos: *"Com todo esse aparelhamento, os programas se sucedem, obedecendo uma engrenagem bem controlada, variados interesses, movimentados, diferentes"*[100].

[100] - Ladeira, César, op. cit., p.79.

Scanned by CamScanner

A profissionalização do artista popular sempre foi um questão bastante difícil de ser debatida. Sem apoio de mecenas, instituições públicas ou privadas, os artistas populares viviam de modo precário de sua arte, buscando de modo itinerante nas ruas, vilas, teatros e circos, seu sustento e seu público. Eles conseguiriam se estabelecer relativamente nas cidades, pois foram nelas que se estabeleceram uma estrutura ligada ao entretenimento, possibilitando a sobrevivência de muito deles. As metrópoles modernas criaram mais espaços para esses artistas e, pela lógica da divisão do trabalho, exigiu deles a profissionalização. Com o desenvolvimento, primeiro da indústria fonográfica e depois da radiofônica, a possibilidade de sobrevivência através da arte popular tornou-se mais próxima e palpável, ainda que precária e difícil. No entanto, muitos dos que conseguiram com muito custo ultrapassar essas barreiras e dificuldades acabaram sendo encarados como simples comerciantes das artes populares.

Na década de 1930 o rádio não penetrou intensamente apenas no cotidiano de seus profissionais. Independente das situações sociais e culturais, as emissoras, programas e artistas começaram a integrar a vida dos milhares de habitantes da cidade, pobres e ricos, brancos e negros, homens e mulheres, adultos e crianças. Não foi por acaso que neste período começaram a surgir inúmeras canções cuja temática tratava do universo do rádio[101]. Em 1936, Lamartine Babo (RJ/1904/1963) e João de Barro (RJ/1907) fizeram e gravaram talvez a canção mais conhecida sobre o assunto, "Cantores de Rádio", que revela justamente a profissionalização dos músicos e a capacidade do rádio em ultrapassar todos os

[101] - Tinhorão, José Ramos. "Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV", Ed. Ática, SP, 1981, Cap. 10.

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

limites temporais e regionais. Através de suas ondas ele alcançava toda a nação, dia e noite, numa jornada incansável e inesgotável.

Scanned by CamScanner

3 - A Proliferação dos Músicos Populares Profissionais

A consolidação e a ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa em São Paulo, na virada da década de 1920 para a de 30, reforçaram a colocação do músico popular na rota quase irreversível da profissionalização artística. As atividades musicais remuneradas multiplicavam-se pelos inúmeros locais de entretenimento popular, pagando valores (salários, cachês etc.) diferenciados, estabelecidos de modo informal de acordo com a posição e prestígio do artista e do ambiente, pois não havia qualquer regra trabalhista nesta área. Geralmente as emissoras estabeleciam suas próprias regras e padrões. Uma emissora em ascensão, por exemplo, pagava melhor a um bom cantor se comparada a um salão de baile importante. Intérpretes de qualidade mediana recebiam mais do que um bom instrumentista. Os grandes intérpretes, as chamadas "estrelas", recebiam bons salários e altos cachês. Mas, de modo geral, todos recebiam pagamentos relativamente baixos[102], principalmente no início de carreira, como Nelson Gonçalves que chegou receber "*da Rádio Kosmos (...) cachê com passes de bonde*"[103].

Como a legislação do trabalho de modo geral dava seus passos iniciais no Brasil dos anos 30[104], tornava-se impossível estabelecer regras trabalhistas claras e

---

[102] - Onde há uma boa noção desta realidade contrastante do universo trabalhista e das distorções no momento das remunerações e pagamentos de cachês nas emissoras de rádio, é na biografia de Noel Rosa de João Máximo e Carlos Didier. Nela fica patente o contraste, principalmente da trajetória de um famoso intérprete como Francisco Alves e suas relações com os compositores, entre eles Noel Rosa. Máximo, João e Didier, Carlos. "Noel Rosa. Uma Biografia", Ed.UNB, Brasília, 1990.

[103] - Gomes, Bruno, "Adoniran. Um Sambista Diferente", Ed. Martins Fontes/Funarte, RJ, 1987, p.19

[104] - De modo geral a preocupação política e social com uma legislação trabalhista surgiu efetivamente a partir da década de 1930. Com a Revolução de 30 foram criados o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, leis regendo a organização sindical e estabelecidas algumas outras leis de perfil social. Em 1932, deu-se mais

Scanned by CamScanner

oficiais em setores de atividades emergentes e desconhecidas como as da radiofonia e das novas formas de arte popular urbana. Os radialistas, por exemplo, somente seriam incluídos na lei da Previdência Social em outubro de 1960[105].

3.1. Magia e boêmia do artista popular

Além do quadro real de proliferação das atividades musicais profissionalizadas, o fetiche e mito em torno do ambiente artístico eram reforçados pelas revistas, jornais e programas radiofônicos. O maior objetivo desse aparato da mídia era o de atrair um número cada vez maior de consumidores. Criava também um número incontável de pessoas desejosas de ingressar neste meio, engrossando o exército de trabalhadores das artes musicais.

O encantamento, o magnetismo e o charme do universo artístico, em especial dos artistas de rádio e da música, já estavam sedimentados no imaginário da população em geral (independente de pobres e ricos) na década de 1930. O locutor Mario Ferraz Sampaio, um dos primeiros radialistas paulistanos, percebeu bem a aura ilusória e fantasiosa que o rádio carregava na época: *"os radiouvintes dos primeiros*

---

alguns passos nessa direção com o estabelecimento da Justiça do trabalho, do salário mínimo, jornada de 8 horas, férias remuneradas, repouso semanal obrigatório, acidente de trabalho, etc. Conquistas confirmadas na constituição de 1934. Em 1937, sob o Estado Novo, foram criadas mais leis sociais e trabalhistas e órgãos de nítido caráter corporativo. No dia 01 de maio de 1943, foi finalmente estabelecida a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que procurou abranger todo esse edifício legal e corporativo, inspirada, por sua vez, na *Carta del Lavoro*. A CLT foi dividida em três partes fundamentais: leis e dispositivos referentes à proteção, deveres e obrigações de empregado e empregador; a organização sindical; e, finalmente, a organização da Justiça do Trabalho. Ver Rodrigues, Leôncio Martins. "Sindicalismo e Classe Operária (1930-64)", H.G.C.B., (org.) Boris Fausto, Tomo III, 3°.vol., n°10, 2ª. ed., Ed. Difel, SP, 1983, Israel Beloch e Alzira A. de Abreu (orgs.), op. cit., vol. II, e "Burguesia e Trabalho", Angela Maria de C. Gomes, Ed. Campus, RJ, 1979.

105 - Gomes, Bruno, op. cit., p.56.

Scanned by CamScanner

tempos procuravam as emissoras mais pela curiosidade e quase perplexidade perante aquela maravilha que era a caixinha de música, que também falava dando notícias (...) Por muito tempo o interesse pelo rádio era justificado mais pelo que ele apresentava de mistério, de magia (...)" [106]. De acordo com Otávio Gabus Mendes, o artista do rádio ganhou um importante papel na imaginação das pessoas; ser 'speaker' nessa época, por exemplo, *"tornou-se uma coisa parecida com ser Deus. Todos queriam ser"* [107].

César Ladeira, importante radialista paulista que alcançou muito sucesso no Rio de Janeiro, também percebeu a função do rádio como produtor de celebridades momentâneas. De acordo com ele, o rádio fabricava *"celebridades oportunas, o rei do samba, o mais querido 'speaker' e até o melhor remédio para os calos"* [108], identificando a mágica capacidade de criação de mitos fugazes. Talvez apenas as ilusões criadas pelo mundo do cinema pudessem concorrer com as do rádio, em desvantagem porém, pois seus artistas estavam muito distantes de nossa realidade (Hollywood).

A vida do artista/músico popular era, e talvez ainda seja, muito identificada com a magia, a boêmia, as paixões ardentes e desenfreadas por muitas mulheres ou homens. O percussionista Jucata, para destacar e realçar a importância da vida notívaga, diz que *"não acordava cedo nem para receber dinheiro: a manhã para mim não existia"*. E foi justamente nas atividades musicais e sociais noturnas

---

106 - Mario Ferraz Sampaio. "História do Rádio e da Televisão e no Mundo. Memórias de um Pioneiro", Ed. Achiamé, RJ, 1984, p.116.

107 - Mendes Edith G. "Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à Televisão", Ed. Lua Nova, SP 1988, p. 49.

108 - Ladeira, César, op. cit., p. 24.

Scanned by CamScanner

que ele conheceu Paraguassú, Canhoto e quase todos os músicos paulistanos de destaque. Para alguns, Adoniran Barbosa, que teve intensa participação na vida boêmia paulistana, teria adquirido sua voz rouca em razão das inúmeras madrugadas sob a garoa, acompanhadas de bebida e cigarro. A outra versão conta que ele adquiriu a rouquidão por causa de "calos" nas cordas vocais, desgastadas pela imitação de seus diversos personagens do rádio. De qualquer maneira, para ele a boêmia era um modo de vida: "*quando escurecia, ai eu gostava. Na noite, sim, eu começava a viver*"[109]. Entretanto, para ele "*antigamente as noites eram melhores. A gente se divertia muito mais e com mais calma*" [110].

Um dos centros boêmios da cidade foi construído em torno do largo do Paissandú, São João e avenida Ipiranga. Frequentado por músicos, artistas, intelectuais e boêmios em geral, a região "*jamais dormia, embalada na efervescência de seus cabarés, de seus bares e restaurantes, e seus intelectuais notívagos, de as rameiras de luxo com seu cortejo de caftens, de seus contumazes desordeiros (...)*" [111]. Por isso, já em meados dos anos 30 a região era um núcleo da boêmia paulistana e pelo menos dois pontos dessa área central acabaram se tornando referência para os paulistanos em geral. A esquina das avenidas São João e Ipiranga, imortalizada muitos anos mais tarde por Caetano Veloso, era um reduto de músicos e cantores paulistanos, e intérpretes como Vicente Celestino, Orlando Silva e Francisco Alves que frequentavam a região quando estavam na cidade. Próximo dali, o largo Paissandú outro reduto dos boêmios(as) de São Paulo, sobretudo o bar Ponto Chic fundado em 1922. De acordo com Hélio Damante, o largo era no "*tempo de Mário de*

---

[109] -Krausche, Valter, op. cit., p.71.

[110] - Bruno Gomes, op. cit., pp.12 e 59.

[111] - Castellani, José, "São Paulo na Década de 30", Ed. Policor, SP, s/d, p.139.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Andrade (...) a boca do pecado, último refúgio da boêmia, sede dos negros do Rosário"[112]. Imortalizando o largo, Mário de Andrade assinalou uma destas características no poema "*Lira Paulistana*":

Quando eu morrer quero ficar
Não contem aos meus inimigos
Sepultado na minha cidade
Saudade.
Meus pés enterrem na rua Aurora.
No Paissandú deixem meu sexo (...) [113]

O flautista João D. Carrasqueira, apesar de não ter nenhum espírito boêmio, pois era *"incompatível com suas crenças religiosas"*, também salienta as dificuldades que a boêmia trazia aos seus convictos praticantes. Ele informa que havia um trio existente na Lapa e seus componentes (João Barbeiro, violão, Heráclito de Oliveira, flauta e Floriano, violino e violão) eram tão boêmios, que *"a bebida e a vida desregrada acabou com eles"*. Os componentes do trio lapeano revelam a face problemática da boêmia, geralmente repleta de angústias pessoais e coletivas. O universo do artista popular que se profissionalizava não era apenas brilho, dinheiro e eterna felicidade. A decadência artística, a rejeição do mercado, raras apresentações e gravações, falta de dinheiro, isolamento pessoal e assim por diante, determinavam a baixa criatividade, seguida pela desintegração pessoal e artística.

Com relação à ilusão do "excesso de mulheres e namoradas" e das "inúmeras paixões", Carrasqueira dá uma interpretação, no mínimo muito singela: *"o*

---

[112] - Damante, Hélio, "Nova Paulística", Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo de São Paulo, SP, 1969, p. 142.
[113] - Idem, ibidem, apud "Paulistéia Desvairada". Grifo nosso.

Scanned by CamScanner

músico vive rodeado de namoradas. Mas não é propriamente o músico é a música. Todos nós amamos a música" e por isso todos gostam de estar ao lado dos músicos[114]

Noel Rosa, seguindo na mesma linha, mas com olhar diverso, rigoroso e irônico, próprio de quem manteve durante sua breve vida artística a crítica aguda e a fama de incansável amante, percebeu a crescente atração do rádio e disse: *"O rádio começava a dominar. As meninas do bairro já não tinham como único e invariável assunto os galãs de cinema. Muitas já se esqueciam do Ramon Navarro, de John Gilbert e outros amantes da tela e falavam dos 'ases' do rádio (...). As mocinhas bonitas, e mesmo as feias, ouviam-me e, quando me encontravam, cravavam em mim um olhar curioso"*[115]. Entre os músicos semi-profissionais de bairro, como Alberto Barros, também havia essa "invenção" cultural de que "ser músico facilitava o namoro" [116].

A idéia geral e ilusória que a população tinha na época das virtudes da nova profissão que surgia na mídia foi muito bem sintetizada pelo radialista Octávio Gabus Mendes; ele dizia "*ganha-se um dinheirão. Rende cada garota*", o que geralmente não era verdade, como veremos logo a seguir.

Obviamente o cantor/compositor mais bem sucedido da cidade na época, Paraguassú, participava com muita energia da vida noturna e boêmia dos músicos paulistanos. Músico de grande sucesso em São Paulo, cantou em cafés, cantinas, bares, circos e serenatas, atividades artística geralmente realizadas no período noturno. Além disto, foi dos primeiros intérpretes a frequentar estúdios de gravação,

---

[114] - Depoimentos de Jucata e João Dias Carrasqueira. Arquivo MIS-SP.

[115] - Rangel, Lúcio, "Sambistas e Chorões", Livraria Francisco Alves, RJ, 1962, p.85, apud João Baptista B. Pereira, *"Cor, Profissão e Mobilidade. O Negro e o Rádio de São Paulo"*, Livraria Pioneira/Edusp, SP, 1967, p.221 e 222.

[116] - Barro, Máximo. "Nossa Senhora do Ó", Col. História dos Bairros de São Paulo, nº 13, SP, 1987, p.101.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

cujas atividades eram realizadas à noite, por imposição das dificuldades técnicas. Como não havia estúdios acústicos equipados e aparelhados para impedir a entrada externa de sons e ruídos, as gravações eram obrigatoriamente realizadas no período de maior silêncio, ou seja, de madrugada. Ele também foi um dos primeiros mitos românticos de sua época, pois, além de cantar modinhas de tom lírico e apaixonado, era considerado um galã (descendente de italianos, era alto, loiro e de olhos claros). Na época se dizia que o cantor e suas músicas eram responsáveis por uma série de suicídios de mulheres loucamente apaixonadas. Mas Paraguassú também enfrentava as situações discriminatórias da profissão e vivia suas dificuldades financeiras cotidianamente. É interessante o depoimento dado por sua filha Luiza Ricciardi sobre as posturas humanamente contraditórias de Paraguassú. Já afastado do mundo artístico, ele viu com muito desgosto e até combateu *"as possíveis carreiras artísticas"* de um genro e da neta[117], certo de que aquela não era um vida boa e "digna" para seus familiares.

Esse quadro renovador e de expansão dos meios de difusão musical e do mercado de trabalho da música era extremamente ambíguo e paradoxal. Apesar do universo da música popular em São Paulo já conter a aura glamourosa própria do mundo artístico, na realidade, o músico popular paulistano continuou enfrentando inúmeras dificuldades para sobreviver apenas de suas atividades artísticas e, de maneira geral, ainda era discriminado e encarado como desocupado e boêmio, como assegura Moacyr Braga: *"naquele tempo ser músico era pejorativo, era coisa de vagabundo que tocava em bares"*[118].

---

117 - Depoimento de Luiza Ricciardi Lopes. Arquivo MIS-SP
118 - Depoimento de Moacyr Braga. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

Portanto, restavam aos músicos paulistanos algumas poucas alternativas. A primeira e mais ambiciosa, era a transferência para o Rio de Janeiro, para lutar por um emprego, dinheiro e sucesso. Outra possibilidade, bastante corriqueira, era a diversificação das atividades no meio artístico. Os músicos, tornavam-se quase ao mesmo tempo instrumentistas nas orquestras e regionais das rádios, nas orquestras de salão de baile, tocavam em salas de espera de cinemas, acompanhavam intérpretes, e alguns ainda lutavam para desenvolver suas carreiras individuais [118]. Os cantores geralmente eram obrigados a transitar por inúmeros gêneros, do bolero ao samba, da moda de viola às cançonetas italianas. Finalmente, a manutenção de um outro tipo de emprego que garantisse a sobrevivência no cotidiano também era usual.

3.2. O músico e o trabalho

O músico popular paulistano já na década de 1930 era obrigado a trabalhar muito, pois tinha de cuidar de sua carreira e de seu espaço nos espetáculos e na radiodifusão, acompanhar os intérpretes nos palcos, estúdios de rádio e gravadoras. O mercado musical paulistano multiplicava-se e começava a exigir do profissional dedicação exclusiva. Entretanto, a situação não era tão simples e fácil em um mercado profissional incipiente e em expansão.

Na verdade, boa parte dos artistas em início de carreira tinha um outro modo de sobrevivência, que cedo ou tarde deixariam de lado, como Paraguassú que

---

[118] - Existem vários exemplos desta diversificação de atividades no meio artístico e musical. Em quase todos os depoimentos se verificou esta realidade, de músicos eruditos como o maestro Armando Belardi aos chorões. Talvez para os paulistanos, o caso mais conhecido seja o de Adoniran Barbosa, que durante as décadas de 1940/50 foi técnico, discotecário, vendedor de anúncios, rádio-ator, humorista, cantor, etc. Mas é bom lembrar também que Noel Rosa, por exemplo, começou suas atividades no rádio como sonoplasta.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

foi seleiro e vendedor de drogas farmacêuticas junto com o cunhado; Canhoto pintor; Vicente Celestino sapateiro; Nelson Gonçalves garçom e Adoniran Barbosa garagista, pintor, mascate, encanador, garçom etc.[120]. As atividades profissionais no início de carreira da maioria deles no momento da emergência dos meios de comunicação foram muito difíceis, obrigando-os a ter qualquer outro tipo de atividade para assegurar a sobrevivência diária. Artistas como Moacyr Braga, Marino Gouveia, Antonio D'Aurea e João D. Carrasqueira, por exemplo, tentaram escapar da lógica da instabilidade do mercado artístico, que alternava bons empregos e altos cachês com trabalhos temporários e falta de pagamento, através da segurança de um "trabalho comum", aposentando-se independente da carreira musical. Contraditoriamente, de certa forma o emprego fixo dava-lhes possibilidade e segurança de criar a família e, o que era mais importante, continuar a vida de músico. Moacyr Braga se aposentou na Light em 1954, Marino Gouveia foi funcionário público da Secretaria da Segurança do Estado, Carrasqueira funcionário da São Paulo Railway e Antonio D'Aurea empregado da Empresa Cinematográfica Pathé[121], na qual criou algumas máquinas de projeção. As empresas radiofônicas e fonográficas tornaram-se as maiores empregadoras e profissionalizaram a maior parte dos músicos paulistanos durante a década de 1930. Porém, entre 1930 e 32, as gravações, vendas de discos e apresentações, que já não eram excepcionais, foram muito prejudicadas pela situação política instável produzida, respectivamente, pelas revoluções de outubro e a constitucionalista, e também pela grave crise econômica mundial de 1929[122].

---

120 - Depoimento de Paraguassú, MIS-SP e Bruno Gomes op. cit., p.16 e 17.

121 - Depoimentos de Marino Gouveia, Moacyr Braga, João D. Carrasqueira e Antonio D'Áurea, Arquivo MIS-SP.

122 - Franceschi, Humberto Moraes. "Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil", Studio HMF, RJ, 1984.

Scanned by CamScanner

As atividades musicais na cidade eram bastante variadas, não se restringindo apenas ao rádio e disco. Músicos com formação musical um pouco mais sólida e elaborada, com incursões na música popular e erudita, como Armando Belardi, Souza Lima, Mignone, Marcelo Tupinambá entre outros, tinham oportunidades de tocar, reger, compor e fazer arranjos para as Revistas Teatrais, Operetas, Cia. de Comédia e pequenas Orquestras de salões de baile e clubes, e até participavam das atividades de algumas companhias estrangeiras recém chegadas à cidade. Existiam até alguns "empresários" que se encarregavam de organizar conjuntos e orquestras especificamente para estas atividades passageiras. Segundo Armando Belardi, o pai de Francisco Mignone, Alferio Mignone (italiano de Salerno), músico e professor de flauta e violino, estando, portanto, sempre muito próximo dos músicos profissionais, exerceu e realizou durante certo tempo este tipo de atividade, mais ligado à música erudita[123].

Talvez um dos maiores problemas para o músico profissional na década de 1930 continuava sendo os direitos de autoria sobre as composições. Na verdade, as relações comerciais, ligadas aos direitos autorais, entre compositores, editoras e gravadoras eram problemáticas desde o início do século, principalmente após a expansão das atividades fonográficas e editoriais dos irmãos Figner. A precariedade, amadorismo e os abusos contra os compositores eram incontáveis. Chiquinha Gonzaga, por exemplo, antes mesmo do crescimento do mercado do setor nos anos 30, teve um problema com F.Figner, que editou algumas de suas obras na Europa sem sua autorização. Em entrevista à Gazeta de Notícias em 1913, de maneira novamente

---

[123] - Belardi, Armando, "Vocação e Arte. Memórias de uma Vida para a Música", Ed. Casa Manon, SP, 1986, p.30 e "Kieffer, Bruno, "Mignone. Vida e Obra", Ed. Movimento, Porto Alegre, 1983.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

precursora, ela disse: *"Estou cansada de trabalhar para os outros (...) Olha, eu levantei essa questão dos direitos autorais. Estou cansada de ser explorada. Precisamos que tenham por nós um pouco de consideração. Olhe o Figner, só com um Tango meu, em chapa, fez mais de 30 contos. E eu nada!"* [124]

Com o desenvolvimento das atividades de entretenimento e do crescimento da possibilidade de lucro na década de 1930, as editoras musicais também procuravam pressionar autores, emissoras e orquestras. De acordo com Otávio Gabus Mendes, na passagem dos anos 30/40, pelo menos três editoras disputavam o mercado: as irmãos Vitale, E.B.Mangione e a Tupi. O radialista não destaca, mas existiam ainda outras importantes empresas editoriais que lutavam para conquistar autores, compositores, gravações e, por fim, a hegemonia do mercado. Elas promoviam bailes, nos quais os compositores concorrentes eram proibidos de serem tocados. Chegaram a controlar e empresariar algumas orquestras e até iniciaram a prática de pressão sobre programas de rádio, "convencendo" os animadores a tocarem suas músicas[125].

A primeira lei que procurou regulamentar de modo ainda incipiente as relações entre compositores, editoras e gravadoras foi criada pelo então deputado estadual do Rio Grande do Sul Getúlio Vargas. Aprovada em 1928, estabelecia o pagamento de direitos autorais por parte das empresas do setor de gravação e editoração musical, e acabou conhecida como "*lei Getúlio Vargas*".

---

[124] - Franceschi, Humberto Moraes, op. cit., p.77 e 78.

[125] - Mendes, Edith G., op. cit.

Scanned by CamScanner

De outro lado, alguns músicos faziam questão de manterem-se distantes das questões comerciais e financeiras, pois acreditavam serem incompatíveis com as atividades artísticas. Marcelo Tupinambá, por exemplo, nunca se preocupou com o recebimento de seus direitos autorais. Por volta de 1918, a Casa Campassi & Camin ofereceu-lhe um piano como pagamento de um contrato de edição de seis músicas, sabendo que o autor não receberia dinheiro por sua produção musical. Em troca da edição de várias músicas o proprietário da empresa sempre lhe dava presentes, como um tinteiro de luxo, canetas tinteiro, bengala com bastão de prata, etc., revelando o excessivo amadorismo das relações entre autor e editora[126].

No Rio de Janeiro, principal centro criador e difusor da música popular urbana nas décadas de 1920/30, as condições dos direitos autorais continuavam sendo bastante problemáticas e precárias. Não havia muito controle de arrecadação e uma das formas mais usuais do compositor ganhar algum dinheiro era transformar suas composições em verdadeiras moedas de troca. Noel Rosa e Wilson Batista, entre tantos outros compositores cariocas, usaram e abusaram dessa situação para poderem sobreviver ou obter algum dinheiro vivo[127]. De acordo com Moacyr Braga, em São

---

[126] - Almeida, Benedicto Pires de, "Marcelo Tupinambá. Obra Musical de Fernando Lobo", Ed. do autor, SP, 1993, p.17. Na mesma época, outro setor do entretenimento urbano, emergente como o futebol, tratava seus praticantes de forma muito semelhante, pagando o famoso " bicho" .

[127] - As biografias de Noel Rosa, (João Máximo e Carlos Didier, Op.Cit) e de Wilson Batista ("Wilson Batista e sua Época", Bruno Ferreira Gomes, Ed. Funarte, RJ, 1985), revelam os inúmeros problemas dos compositores com os direitos autorais e com as sociedades arrecadadoras. Estes dois excelentes compositores usaram e abusaram da condição de moeda de suas composições. Noel, por exemplo, comprou um carro de Francisco Alves pagando-lhe com sambas e conseguiu a simpatia e, principalmente, a proteção informal do ex-boxeador Kid Pepe melhorando suas medíocres composições ou concedendo-lhe algumas parcerias. W.Batista, nos períodos mais duros, andava com alguns sambas feitos no bolso para vendê-los ao primeiro que encontrasse e se interessasse por eles.

Scanned by CamScanner

Paulo a situação era bem pior, pois a sociedade arrecadadora que controlava e pagava os artistas (UBC) tinha sede no Rio de Janeiro e não tomava conhecimento do que ocorria em São Paulo. Além disto Braga não participava e não concordava em participar ou conceder parcerias em troca de dinheiro, fato muito corriqueiro na capital do país[128]. No entanto, parece que o fato dele recusar esta prática, não significa que ela não ocorria entre os músicos paulistanos, geralmente mais pobres e menos famosos que os cariocas. Lembrando um pouco a prática inaugurada por Cornélio Pires de vender seus próprios discos e livros, Braga promovia pessoalmente suas composições nos salões, clubes e rádios, gastando mais dinheiro do que ganhando. Por isso ele diz que não foi "*um compositor de dinheiro; sempre fui compositor espontâneo*", não compensando financeiramente a vida de compositor.

Paraguassú também comenta que era comum um cantor "redescobrir" uma música "enterrada" de autor desconhecido (geralmente do "folclore") e gravá-la; às vezes a música alcançava sucesso. Como não havia identificação do compositor e o intérprete não tinha direitos sobre a obra, a arrecadação era distribuída apenas entre a gravadora e a editora. Assim, para ter acesso a parte dos direitos autorais, os "redescobridores" começaram a fazer pequenos arranjos, como o de Paraguassú feito para "Casinha Pequenina"[129]. Essa prática acabou causando-lhe problemas, pois foi acusado comprovadamente, em 1926, de plágio da valsa "*A pequenina Cruz de teu Rosário*".

Na realidade, apesar dos avanços e de sua profissionalização, as dificuldades econômicas e de sobrevivência do músico popular profissional

---

[128] - Depoimento de Moacyr Braga. Arquivo MIS-SP

[129] - Depoimento de Paraguassú. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

paulistano (fosse compositor instrumentista ou intérprete) estavam presentes no cotidiano da maioria deles, em maior ou menor grau. O cantor Marino Gouveia, por exemplo, afirma que em 1931 participou da opereta "*A Morenninha*", de Marcelo Tupinambá (Fernando Lobo/Tietê-1892/SP-1953), que ficou em cartaz durante um mês. Apesar do relativo sucesso, ele não ganhou dinheiro algum com as apresentações. Nelson Gonçalves[130] diz que o ambiente das emissoras de rádio naqueles anos iniciais era "*horroroso (...) Faltava dinheiro para todos (...)*. Por isso em 1939, foi tentar a vida artística no Rio de Janeiro, mas teve que retornar à capital paulista "*para tentar a vida de cantor, mas trabalhando como garçom em um botequim, a fim de não morrer de fome*". Ainda segundo o cantor, ele e "*Adoniran Barbosa e muita gente boa cantou apenas pelo dinheiro da condução*".[131]

Adoniran confirma as dificuldades que os jovens artistas tinham para sobreviver apenas de suas atividades artísticas, principalmente com o que as emissoras de rádio pagavam: "*Eu queria entrar antes para o teatro, mas ninguém queria nada comigo. Não consegui entrar. Eu já dormi em terreno baldio e muitas noites dormi em um banco da Consolação... Não foi fácil para mim não... No rádio foi outra parada, mas lá eu me segurei*"[132], sobretudo nos anos 50, quando seus personagens cômicos começaram a se destacar. Mesmo assim, sua esposa Mathilde revela que continuavam "*muito pobre, porque ninguém fazia shows como hoje. Ele só cantava em circo e de vez em quando no Cine-teatro Colombo lá no Brás, ou no*

---

[130] - Apesar de ter nascido no Rio Grande do Sul em 1919, Nelson Gonçalves foi criado em São Paulo. Logo após seu nascimento, seus pais portugueses mudaram-se para o bairro do Brás.

[131] - Gomes, Bruno, op. cit., p.18 e 19.

[132] - Idem, ibidem, p. 12

Scanned by CamScanner

Coliseu, no Largo do Arouche"[133]. A precariedade da vida profissional dos músicos e compositores populares em São Paulo acabou inspirando-o em 1965 numa famosa canção, Tocar na Banda, que traduz justamente as dificuldades da maioria dos músicos populares paulistanos:

"*Tocar na banda*
Prá ganhar o que?
Duas mariola
E um cigarro Yolanda"

A questão é colocada de modo bastante clara. A indagação de fundo é para que tornar-se músico/cantor se o retorno financeiro é sempre muito pequeno e pobre (o doce mariola e o cigarro Yolanda eram na época objeto de consumo dos mais pobres).

Além da situação precária, os músicos sentiam-se bastante desamparados e desorganizados. Diante das inúmeras dificuldades, na maioria das vezes, eles se submetiam a todas as condições impostas pelas rádios, gravadoras, editoras e entidades arrecadadoras. Percebia-se que a associação entre a riqueza e a diversidade da música popular e o desenvolvimento dos meios de difusão eletrônicos não dava retorno a boa parte de seus produtores e reprodutores. A concentração das riquezas de um mercado em franca expansão entre as empresas gravadoras e divulgadoras ou nas mãos de poucos e conhecidos artistas eram cada vez mais evidentes neste universo cultural. Assim, para grande parte dos músicos, principalmente em São Paulo, aquele sonho romântico de sobrevivência através da arte era quase uma ilusão distante.

O maestro Armando Bellardi, em discurso tipicamente sindical, reclamava justamente destas dificuldades e desamparo, indo mais longe nas suas

---

[133] - Krausche, Valter, op. cit., p.69.

Scanned by CamScanner

críticas ao identificar aqueles que poderiam e deveriam colaborar com a *"classe dos músicos"*, mas que não souberam fazê-los. O maestro foi presidente do Centro Musical de São Paulo, fundado em 1913 por Savino De Benedictis. Em 1935 tornou-se um sindicato de classe liberal e até 1939 ainda era o presidente do sindicato, tendo como secretário Alberto Marino[134]. Bellardi descarrega seu desencanto em Mário de Andrade, segundo ele *"um idealista, um musicólogo e grande músico"*, mas que não fez nada pelos músicos enquanto esteve à frente do Departamento de Cultura, avaliando que esse órgão municipal pudesse efetivamente realizar algo. As disputas e desavenças entre os dois músicos são antigas. Mário de Andrade, por exemplo, considerava Armando Bellardi um músico de pouca expressão artística e menosprezava-o. O músico paulistano, de seu lado, lutava para ter um lugar de destaque no cenário musical paulistano e o menosprezo e disputas com o diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e, sobretudo, intelectual de destaque nacional, não lhe eram nada positivas.

Tolerando as idiossincrasias e disputas existentes entre os dois músicos, que se revelou candente através da imprensa da época, talvez a crítica seja procedente em um certo sentido, que muito provavelmente não foi o colocado por Belardi. É bastante conhecido o menosprezo de Mário de Andrade pela música "popular" produzida e divulgada na grande cidade e nos aparelhos eletrônicos, qualificada de inferior e sem importância para a configuração da música profundamente popular e nacional. As declarações do chorão "Barão" parecem reforçar esta sensação deixada por Mário de Andrade de desconsideração e menosprezo pela música popular urbana. De acordo com ele, que o conheceu apenas indiretamente, Mário de Andrade nunca

---

134 - Castellani, José, op. cit.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

frequentou as famosas e tradicionais reuniões em sua casa e muito menos outras rodas de choro (fato corriqueiro, por exemplo, nas atividades de Villa Lobos no Rio de Janeiro no início do século). Estes depoimentos servem para demarcar as preocupações de Mário de Andrade no campo da música popular brasileira, voltadas essencialmente para o chamado "folclore" ou "música nacional" e sua oposição à música urbana "popularesca" e confirmar, na prática, suas posturas delineadas de maneira candente no seu texto *"A Música e a Canção Populares no Brasil"*[135].

Estas mesmas posições parecem justificar seu apoio a diversos intérpretes e compositores populares, como Marino Gouveia e Marcelo Tupinambá. Apesar de começar cantando música estrangeira, Marino Gouveia ficou conhecido como o "*cantor da raça*" pois interpretava músicas do folclore brasileiro. Segundo o cantor, Mário de Andrade o incentivou e o influenciou muito, colaborando principalmente na formação de seu repertório de "música folclórica"[136]. Em 1942 ele ganhou o concurso dos melhores do ano da radiofonia paulistana, justamente no item de melhor cantor de folclore[137].

Em artigo de 1924, Mário de Andrade também revela de forma clara suas posições com relação à música popular ao elogiar o compositor Marcelo Tupinambá, "descoberto" e bastante incentivado por ele. Considerava *"a música de Tupinambá ainda mais representativa de nossa nacionalidade natural, que a obra de Ernesto Nazareth"*. Entretanto, no mesmo artigo ele já reclamava dos tiubelos e facilidades

---

[135] - Mário de Andrade "A Música e a Canção Populares no Brasil" IN *Ensaios sobre a Música Brasileira*. Livraria Martins Editora, SP, 1962

[136] - As declarações sobre Mário de Andrade se encontram nos depoimentos de Armando Belardi, Barão e Marino Gouveia. Arquivo MIS-SP.

[137] - Mendes Edith G., op. cit.

Scanned by CamScanner

melódicas pouco brasileiras do compositor. Do lado oposto, protestava que as canções essencialmente nacionais do compositor paulista eram menosprezadas pelo ambiente urbano, pois elas "*são esquecidas pelas orquestras mambembes dos cafés e dos salões de baile, porque em geral beberrões e dançarinos pedem novidades - maxixes ou fox-trotes é indiferente - mas novidades que saciem a petulância e a indiferença má, na moda*"[138] Assim, se de um lado ele parecia desamparar o músico e menosprezar a música urbana e seu ambiente, de outro ele[139] incentivava com muito cuidado aqueles em que acreditava, principalmente se estivesse vinculado a "boa música" das tradições "nacionais e populares". Na realidade, as ações de Mário de Andrade nesse cenário da música popular musical mantinham-se coerentes com sua perspectiva de música brasileira que, de acordo com o prof. Arnaldo Contier, seguia os seguintes parâmetros: a pesquisa rigorosa do folclore; a diluição do popular no nacional, num processo antropofágico; a busca incessante de uma música nacional pura e autônoma.

3.3. A maleabilidade Profissional

As incipientes relações profissionais de trabalho dos artistas/músicos no ambiente das estruturas dos meios de comunicação na cidade, além de instáveis, se realizam de maneira bastante diversificada e repleta de mobilidade. Neste período já é bastante evidente a grande maleabilidade e as interpenetrações das condições sociais, artísticas e de trabalho dos diversos agentes que se profissionalizavam.

---

138 - Andrade, Mário. "Marcelo Tupinambá", IN *Música Doce Música*, Livraria Martins Editora, SP, 1963, p. 120.

139 - Contier, Arnaldo, "Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)", IN *Revista da Anpuh*, 1993.

Scanned by CamScanner

Não raro os personagens transitavam de modo intenso e constante entre os vários universos do trabalho, principalmente aqueles relacionados com a música e seus meios de comunicação. Paraguassú, por exemplo, iniciou sua carreira cantando música italiana e serenatas de forma amadora ou semiprofissional em cantinas e bares e foi um dos primeiros cantores profissionais de rádio da cidade (segundo seu depoimento, ele foi o *primeiro* a cantar em rádio em São Paulo). O maestro Armando Belardi fez carreira de músico erudito, mas tocou em cinemas, orquestras e também foi um dos primeiros músicos radialistas de São Paulo (segundo seu depoimento, ele participou da "primeira" experiência radiofônica profissional na cidade, na "torrinha" da Rádio Educadora). Era comum para os músicos de Choro a troca de experiências, prazeirosas na maioria, nas rodas formadas para tocar esse gênero musical. Profissionalmente acompanhavam cantores famosos em shows e nos Regionais das Rádios (pois tratavam-se de ótimos instrumentistas). Além destas atividades tinham um emprego fixo, pois a vida artística para eles ainda era muito instável (foram os casos, como já vimos, de João Dias Carrasqueira, que aposentou-se na São Paulo Railway e Antonio D'Aurea na Empresa Cinematográfica Pathé)[140].

Também entre os artistas do "gênero sertanejo" havia essas interligações. Sorocabinha saiu diretamente de seu sítio em Piracicaba para ingressar no mundo dos espetáculos, das gravadoras, das rádios também do cinema. Ele se apresentou nos primeiros shows de Cornélio Pires na cidade, gravou discos (Columbia e Victor, no RJ) e fitas cinematográficas (o filme "Vamos Passear"). Em meados da década de 1930, mantinha seu próprio programa sertanejo na rádio Difusora (segundo seu

---

[140] - Depoimentos de Paraguassú, Armando Belardi, João Dias Carrasqueira e Antonio D'Áurea. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

depoimento ele foi o *primeiro* a cantar música sertaneja nas Rádios paulistanas)[141].

No início de 1940 ele voltou para sua cidade um pouco desiludido com o cenário radiofônico comercial que se implantava.

No rádio também era comum a diversidade e maleabilidade dos artistas e técnicos. Otácvio Gabus Mendes, por exemplo, diz que em 1936 fez de tudo na rádio Record, foi contra-regra, apresentador, ensaiador, ator, diretor, redator e descobridor de talentos[142]. Talvez o exemplo mais famoso destes cruzamentos na radiofonia e na música popular seja o do sambista paulista mais conhecido, Adoniran Barbosa. Na verdade, ele foi um típico trabalhador ocasional que surgiu como artista profissional no rádio, realizando as mais diversas tarefas: foi rádio-ator, humorista, sonoplasta, etc. Desde meados da década de 1930, ele criava seus sambas, mas sua condição de compositor e intérprete despontaria de fato apenas na década de 1950, ainda que precariamente.

Apesar da constante circularidade e maleabilidade dos nossos músicos populares e suas produções culturais, a maioria dos artistas negros paulistanos não conseguiu ultrapassar as fronteiras das festas populares (como o carnaval e Bom Jesus de Pirapora) e das atividades vinculadas à cultura negra (as rodas de samba, batuques e pernadas). Diferente do Rio de Janeiro, poucos foram os que conseguiram e puderam se profissionalizar no atraente mundo dos espetáculos, gravações e rádios. Porém, é preciso levar em conta, para não reforçar a mística em torno do malandro carioca, produto da recusa do trabalho que, mesmo na capital da república, o mercado artístico foi seletivo e de difícil acesso aos negros de origem social mais pobre. Como

---

[141] - Depoimento de Sorocabinha, MIS-SP e depoimento escrito do autor.

[142] - Mendes Edith G., op. cit.

Scanned by CamScanner

indica Alcir Lenharo, as barreiras profissionais no universo musical carioca apresentavam-se de inúmeras formas para a população negra, mas a origem social e a pobreza continuavam sendo limitadoras na acirrada disputa no novo mercado artístico. Para os negros, *"as regras do jogo eram mais rígidas e as cartas estavam marcadas"*[143], e eram selecionadas com mais rigor e dureza.

Apesar das poucas oportunidades para a população negra carioca pobre ingressar no universo artístico profissional, elas foram mais numerosas e talvez menos discriminatórias que em São Paulo, provavelmente porque o Rio de Janeiro era o maior centro cultural e de entretenimento no país. O número de negros da primeira e segunda geração de músicos que se profissionalizou e alcançou relativo sucesso até a década de 1930 foi destacado, dando contornos reais à possibilidade de ascensão social e cultural. O depoimento de um maestro paulistano revela bem as dificuldades profissionais dos músicos negros paulistanos no ambiente cosmopolita de São Paulo:

"No Rio talvez o negro tenha sido melhor aproveitado pelas orquestras. São Paulo porém, foi sempre diferente do Rio. Nós sempre fomos mais europeus. Sou maestro desde 1919 e participei de todos os empreendimentos musicais de São Paulo, por isso posso lhe garantir que o aproveitamento do preto como músico em nossas orquestras é coisa muito recente. Depois que o samba veio do Rio foi que ele surgiu na cena musical, principalmente aproveitado como instrumentista de percussão. Honestamente, antes de 1940 mais ou menos não me lembro de ser procurado por negros para compor minha orquestra. Depois, havia algumas dificuldades: muitos

---

143 - Lenharo, Alcir, "Cantores do Rádio. Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo", Edunicamp, SP, 1995, p.31.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

lugares não aceitavam orquestras com componentes negros. Isto não constava do contrato, mas era combinado com antecedência"[144].

Uma das raras exceções nesse ambiente discriminatório foi Zezinho da Casa Verde que participou individualmente em conjuntos de baile ou orquestra e através de seu próprio grupo, *"Águias da Meia-Noite"*, das atividades profissionais nas Rádios. Mas mesmo assim, ele diz que teve que trabalhar de dia carregando saco de café em uma firma nas Perdizes, já que sua vida musical era muito instável e precária. Além disto, reitera e reforça a posição de que os negros sofriam forte discriminação nas Rádios paulistanas. Conta, por exemplo, que em 1934 seu conjunto ganhou um concurso na rádio Record (segundo o sambista, no programa "*Na Hora do Pato*" [145]), mas foi impedido de novas participações por ser um grupo formado somente de negros[146].

É também perfeitamente possível perceber pontos convergentes entre os músicos populares paulistanos, independentes da situação social, cor da pele, gênero ou estilo musical. Isto é, já havia na década de 1930 um ambiente próprio dos músicos paulistanos, vivido por eles de maneira semelhante. Inicialmente, o interesse generalizado dos artistas pela profissionalização e atuação nas Rádio e gravadoras os uniam de alguma maneira. O desdobramento imediato da profissionalização foi o

---

[144] - Pereira, João Baptista B., op. cit., p. 234. É bom esclarecer que a orquestra citada pelo depoente tocava música popular nas rádios, gravadoras, salões e festas.

[145] - Não foi possível identificar qualquer programa nas rádios paulistanas homônimo desse famoso programa de auditório da rádio Nacional na passagem dos anos 30/40, chamado "Hora do Pato". Provavelmente S. Zezinho da Casa Verde confundiu-se no meio da variedade de programas de auditório da época e que iniciavam com a referência "Hora" como "Hora do Calouro", "Hora da Peneira", "Hora H".

[146] - Depoimento de Zezinho da Casa Verde, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

impacto e a transformação nas produções e difusão de suas músicas, atingindo a esmagadora maioria dos músicos urbanos, independente do gênero. As mudanças alcançaram indistintamente a música caipira, o samba e as serestas. Para muitos críticos da música brasileira da época (e até hoje) tais mudanças foram extremamente perniciosas, pois os meios de comunicação na realidade degradaram a "verdadeira música nacional" criando apenas o comércio musical[147]. Na realidade eles não conseguiam perceber que desde sua origem e formação nos anos 30, o mercado de bens culturais se estabeleceu rapidamente, sem muitas transições, mantendo relações ambíguas com as diversas formas de cultura "popular".

Outro ponto comum entre os músicos paulistanos era a dificuldade de sobreviver profissionalmente das atividades artísticas em São Paulo. De acordo com eles, se comparado com o Rio de Janeiro, o ambiente musical na cidade era muito restrito, além de fortemente influenciado pela capital federal. As Rádios paulistanas traziam os grande nomes nacionais - Carmem Miranda, Chico Alves, etc. - para se apresentarem em seus programas ou shows promovidos por elas. A rádio Record, por exemplo, em 1934 apresentou um *"programa genuinamente carioca, do qual participarão conhecidos elementos da música popular brasileira, como sejam Francisco Alves, Almirante, Patrício Teixeira e Madelou Assis que serão acompanhados pela excellente orchestra Copacabana (...) e será irradiado das 21 às*

---

[147] - Absolutamente sem querer assumir a posição de "*integrado*", se utilizarmos os conceitos de Umberto Eco, esses críticos se encaixariam perfeitamente na visão "*apocalíptica*", assumindo a perspectiva de T. Adorno da "*regressão auditiva*". Eco, Umberto, "Apocalípticos e Integrados", Série Debates No. 19, Ed. Perspectiva, 4a. Ed., SP, 1990 e Adorno, Theodor. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", IN *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas, Col. Os Pensadores*, Ed. Abril Cultural, SP, 1980 e "Sobre a Müsica Popular", IN Theodor W. Adorno, Col. Grandes Cientistas Sociais, (org.) Gabriel Cohn, Ed. Atica, SP, 1986.

Scanned by CamScanner

21:30hs."[148] A emissora paulistana manteve durante certo tempo acordo com a Mayrink Veiga (RJ), para trazer os artistas de renome nacional. Em várias dessas ocasiões, o proprietário da emissora Paulo Machado de Carvalho, alugava uma grande sala de cinema para receber um público maior que o normal, e irradiava diretamente de lá [149]. Em 1940 a união da Cruzeiro do Sul e Kosmos viabilizou a apresentação do "*mais consagrados artistas do 'brodcasting' nacional (..) em edições periódicas no início de cada semestre*" [150], todos eles vindos do Rio de Janeiro como Francisco Alves, Dalva de Oliveira, Conjunto Regional Benedicto Lacerda , Gastão Formenti etc.

As dificuldades dos músicos paulistanos eram bem características da cidade na década de 1930, obrigando boa parte deles a migrar para a capital federal em busca de espaço, reconhecimento e sobrevivência através da música (por exemplo, entre centenas, Garoto, Vadico, Zé Carioca, Laurindo de Almeida, Alvarenga e Ranchinho, Gaó e até o radialista/locutor mais famoso, César Ladeira). Novamente uma exceção à regra foi Paraguassú, que alcançou sucesso e sobreviveu como artista na capital e interior, sem precisar se transferir para o Rio.

A maleabilidade dos músicos paulistanos ou fixados em São Paulo também se revelava nas aproximações momentâneas e provisórias entre músicos, estilos e meios de comunicação, e suas determinações eram muito diversas. O caso de Sorocabinha parece ser novamente exemplar: no final de 1920 foi transportado de uma realidade cultural tradicional rural para frequentar, antes de muito músico e

---

[148] - OESP, 31/01/1934, p.4.
[149] - Mendes Edith G., op.cit
[150] - OESP, 08/06/1940, p.4

Scanned by CamScanner

artista profissional paulistano, os modernos meios de comunicação, como gravadoras, filmagens cinematográficas e programas de rádio. No começo da década de 1940 ele já retornava para Piracicaba, desestimulado pessoalmente com, segundo ele, o "pernicioso" ambiente das Rádios paulistanas. Em apenas uma década, num movimento radicalmente pendular, ele saiu de seu ambiente cultural rural, diretamente e sem passagens, para a realidade dos meios de comunicação modernos, retornando para o antigo universo tradicional. A vida artística de Seu Zezinho da Casa Verde, comentada genericamente logo acima, também demonstra esta elasticidade em relação aos meios de comunicação de massa. Carnavalesco e sambista, que sempre lutou para consolidar o carnaval e o samba paulistano, foi um dos poucos negros que conseguiu frequentar as Rádios (e até a TV na década de 1950). Porém, neste meio, ele era acompanhante de cantores e cantoras, tocando vários estilos e gêneros, menos suas próprias produções ou de outros sambistas paulistanos. Na realidade, ele reclama da discriminação das Rádios em relação ao seu conjunto e a suas músicas e, principalmente, das gravadoras que nunca lhe permitiam gravar suas composições, fato que o afastava mais ainda destes meios de comunicação.

Na passagem das décadas de 1920/30, a cidade de São Paulo já era capaz de produzir inúmeras relações, tendências e vetores na construção do novo universo da música popular urbana, que despontava com a proliferação dos entretenimentos, dos meios de comunicação eletrônico e da profissionalização do músico. Além dos fatores apontados até aqui, é possível também verificar certas tendências ou modas passageiras que ganhavam contornos em certo momento, determinadas por motivos circunstanciais que envolviam desde a maior profissionalização de artistas em determinado gênero, às possibilidades e necessidades do mercado fonográfico e

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

radiofônico e aos anseios e gostos do público. Nesses casos novamente é possível verificar a elasticidade do músico paulistano, que podia transitar, de acordo com as necessidade impostas pelo momento, entre diversos gêneros e estilos. Foi assim com o filho de espanhóis Raul Torres, que percorreu do gênero nordestino (principalmente emboladas, na moda em meados de 1920, como veremos adiante) à música sertaneja. Paraguassú também caminhava com desenvoltura entre cançonetas italianas, modas e valsinhas sertanejas. Ou ainda como Antonio Rago, que dos choros variava para o tango argentino, além de ser bom acompanhador de sambas (parece que era o preferido de Chico Alves em São Paulo).

Deste modo, principalmente os artistas populares amadores, profissionais ou em vias de se profissionalizar, circulavam entre gêneros e atividades, sem muitos problemas técnicos, musicais ou estéticos. Por isso suas atividades artísticas e produções musicais estabeleciam intensas relações e reciprocidades internas, mesmo com as formas culturais predominantes fora e dentro dos meios de comunicação. Os influxos, convergências, combinações múltiplas e afastamentos entre as diversas formas culturais foram potencializados durante a década de 1930, fazendo circular pela cidade e meios de comunicação uma gama enorme e diversificada de realidades culturais ligadas à música popular. Esse quadro profundamente pluralizado, instável e flexível demonstra a dificuldade para pensarmos em um quadro histórico social e cultural homogêneo e único em São Paulo, com uma ou duas formas predominantes de viver, fazer, reproduzir, difundir e também escutar música popular.

Apesar do forte sentimento regionalista paulista existente nos anos 30, fortalecido com as revoluções de 30 e 32, que de certa forma poderia se revelar musicalmente através das composições e dos programas sertanejos, parece que a

Scanned by CamScanner

cidade de São Paulo tende, na música popular a continuar bastante aberta aos diversos gêneros, gostos e estilos (e, por consequência, também às modas passageiras) e apoiar-se no seu característico e específico cosmopolitismo cultural.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

CAPÍTULO II

COTIDIANO URBANO E A LIRA PAULISTANA

"Toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto. Conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura".

(Antonio Alcântara Machado)

Scanned by CamScanner

CAPÍTULO II -

COTIDIANO URBANO E A LIRA PAULISTANA

1 - São Paulo: Crescimento e Expansão Urbana Incessantes

O cotidiano da cidade de São Paulo nos anos 30 não foi sacrificado apenas pela turbulência política, mas também pelas dificuldades econômicas existentes no início deste período. A crise internacional que implicou em sérios problemas conjunturais na produção e comercialização do café teve impacto direto no Estado e, sobretudo, no município de São Paulo, principal centro produtor de café e econômico do país. Apesar do impacto que causou, a crise mundial ela foi simplesmente transferida e refletida no Brasil. A situação econômica interna já não era tranquila no final da década de 1920, principalmente com a grande safra de café de 1929-30, decorrência da política de incentivo à produção, que implicou na brutal queda dos preços no mercado internacional entre 1929 e 1933. A negativa inicial do governo federal em comprar o excedente e as dificuldades de levantar empréstimos externos agravaram a situação econômica do café. O impacto da crise atingiu inicialmente o segmento urbano da economia cafeeira: queda da demanda de serviços comerciais, financeiros e de transportes, insolvência de empresas do setor, queda na arrecadação, etc., abalando o mercado interno, principalmente em São Paulo, núcleo do complexo exportador cafeeiro.

A depressão de 1930 foi fator adicional e grave, mas posterior, que piorou ainda mais a situação dos produtores de café e, consequentemente, da economia

Scanned by CamScanner

nacional. A crise interna associada à depressão mundial produziu um grave quadro econômico, mas não catastrófico. Rapidamente o governo federal e o paulista impulsionaram uma política de proteção ao café, procurando novos empréstimos externos, refinanciamentos e o retorno da compra dos estoques agora associada com a queima e destruição de boa parte das sacas. Por volta de 1933, a situação da economia cafeeira já estava parcialmente controlada, voltando a crescer as exportações e os preços internacionais.

Contrastando com a oscilações nacionais e internacionais da economia cafeeira, a produção industrial manteve seu crescimento durante os anos 30. Claro que a crise internacional também atingiu esse setor da economia, mas com menor impacto. Os casos de estagnação ou involução foram raros, ocorrendo apenas quedas nas taxas de crescimento industrial. Entre 1928 até 1932, período mais agudo da crise interna, a indústria cresceu anualmente algo em torno de 1,7%, enquanto que no período seguinte, 1932-1939, permaneceu no alto índice de 10%. O resultado, no final da década de 1930, foi praticamente a duplicação da produção da indústria nacional.

Desde o começo do século e sobretudo na década de 1920, a indústria brasileira foi ativada diretamente e indiretamente pelo café. Portanto, no início os ramos que mais se desenvolveram foram aqueles vinculados à economia cafeeira como os de sacaria, embalagens, ferrovias, construção, etc. Indiretamente o café ajudou a expansão do mercado interno e a diversificação industrial com o desenvolvimento da tecelagem, metalurgia, alimentos, calçados, vestuário, etc. As dificuldades externas impostas pela Primeira Grande Guerra também colaboraram para o desenvolvimento industrial dos anos 20, pois o país foi obrigado a realizar uma

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

política de substituição de importações em virtude das impossibilidades de manter as importações de manufaturados. Neste período, o Estado também começou a atuar, porém muito timidamente, no setor industrial impulsionando algumas poucas indústrias de base. Essa política se tornaria, de fato, em uma política de Estado a partir de 1937, quando houve uma clara opção pelo desenvolvimento das indústrias de base e de substituição das importações. Desenvolvimento do mercado interno impulsionado pelo café e a necessidade de substituição dos produtos importados formaram o binômio básico para o desenvolvimento da indústria nacional, concentrada especialmente no estado de São Paulo.

No início da década de 1920, a indústria paulista já fabricava mais de 30% das riquezas produzidas pelas industriais nacionais e, em 1938, 43%. Essa tendência à concentração se manteve nas décadas seguintes, sobretudo na cidade de São Paulo. Segundo Paul Singer, a economia paulistana em 1935 já concentrava 58.7% das indústrias do Estado, empregava 56.5% do operariado e realizava 61.5% da produção industrial [1]. Era de longe, portanto, o principal núcleo econômico do estado e o mais rico do país. Nessa exata medida, a capital paulista foi se transformando rapidamente na capital da indústria nacional, assumindo características e uma face distinta da "antiga metrópole do café". As contradições e os problemas gerados em São Paulo foram evidentes, pois em aproximadamente 40 anos se transformou, de um tímido e ruralizado núcleo urbano, na maior cidade industrial do país.

---

1 - Singer, Paul, "Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana", Cia. Ed. Nacional, SP, 1974, p.49.

Scanned by CamScanner

Nos anos 30 São Paulo ultrapassou 3.5 mil estabelecimentos industriais de relativo porte, que misturavam-se aos armazéns, residências de trabalhadores, pequeno comércio e vias ferroviárias. Esse panorama urbano industrial de vários bairros, que começaram a ser construídos no início do século, além de consolidar-se ampliou-se significativamente no transcorrer da década de 1930. Perseguindo a rede ferroviária e sintonizados à lógica excludente do crescimento urbano, os bairros continuaram em permanente crescimento e com a "vocação" fabril reforçada e ampliada. O cinturão de bairros populares e fabris formado, no sentido oeste-leste, pela Lapa, Barra Funda, Bom Retiro, Pari, Belenzinho, Brás e Moóca, tornou-se uma face indissociável da cidade.

1.1. Cidade em permanente expansão

A consolidação dos tradicionais bairros populares e de elite, associada à retomada dos investimentos econômicos no café, o progresso da indústria e, finalmente, a estabilidade política, criaram novas condições para a cidade realizar mais um surto de desenvolvimento e permitiram que o sítio urbano paulistano saltasse fora, em todos as direções, dos antigos limites determinados pela metrópole do café.

Nos anos 30 São Paulo ingressou em um novo período de crescimento incessante que expandiu suas fronteiras horizontais e verticais. O ritmo de construções na cidade imposto tanto pelo poder público como pelas iniciativas privadas tornou-se frenético e intenso: ela se transformou em um verdadeiro canteiro de obras ao longo da década de 1930.

Apesar da forte intervenção do Estado na ordenação urbana a partir de meados da década, com uma política urbanizadora clara destinada ao núcleo mais

Scanned by CamScanner

central, houve certa dificuldade e incapacidade de regular o crescimento global da cidade. Tal fato implicou num desenvolvimento desigual, heterogêneo e caótico dos bairros que possibilitou, por exemplo, o total desregramento dos loteamentos, arruamentos, especulação imobiliária, etc. em direção à zona leste; e o claro ordenamento em certas áreas da zona oeste e dos jardins na zona sul. Mas, de qualquer forma, repleta de contradições e desigualdades, a cidade expandia-se permanentemente em todas as direções.

1.1-1. A expansão horizontal

São Paulo iniciou na década de 1930, um grande processo de expansão horizontal, criando novas aglomerações e centros urbanos, integrando antigas e novas áreas ou criando vínculos de continuidade com núcleos mais isolados. A tendência expansionista da cidade foi logo verificada inicialmente com a incorporação de antigas áreas suburbanas consideradas relativamente isoladas como Perdizes, Pompéia, Lapa, Pinheiros, etc. O desenvolvimento do transporte coletivo e a abertura das "grandes avenidas", a partir de meados da década, possibilitaram o contato mais direto e imediato dessas regiões com o centro. Já alguns dos novos bairros que apareceram em regiões um pouco mais afastadas, surgiram com características residenciais destinadas às classes sociais mais baixas e com infra-estrutura urbana precária.

Em direção à região norte, a cidade atravessou o rio Tietê chegando ao pé da serra da Cantareira, principalmente após a série de melhoramentos realizados pelos prefeitos Fábio Prado e Prestes Maia. A renovação e extensão da avenida Tiradentes, a "nova" Ponte Grande e a parcial retificação do Tietê seguida pela drenagem e

Scanned by CamScanner

aterramento de suas margens, permitiram um rápido desenvolvimento no sentido do norte da cidade. A destacada atuação da administração municipal nessa área apenas confirmou e reforçou a tendência informal dos habitantes de ocupar a região relativamente próxima do centro.

O crescimento para a zona oeste foi mais lento. As ações do poder público misturadas aos fortes interesses imobiliários privados caracterizaram sua expansão. As áreas internas próximas ao rio Pinheiros foram urbanizadas pela ação urbanizadora da Cia. City através dos loteamentos de alto padrão. A transferência do Jockey Club para a margem além do rio Pinheiros em 1941, criou a possibilidade de abertura de loteamentos deste tipo em área distante, desvalorizada e desprezada pelo poder municipal. Essa mudança do Jockey Club de São Paulo do bairro industrial da Mooca para áreas mais aprazíveis tem uma trajetória antiga. Em 1932 o prefeito Goffredo da Silva Telles assinou decreto transferindo o hipódromo para o Parque do Ibirapuera, em terreno doado pela prefeitura próximo ao córrego do sapateiro, fato que não se concretizou. Dois anos depois houve alteração nos destinos do Jockey quando a Cia. City ofereceu, como doação, 600.000 metros quadrados para a entidade, em área desvalorizada e distante do centro. Imediatamente o sr. Euzébio de Queiroz Mattoso, membro da associação, iniciou tratativas com o Banco da Indústria e Comércio tendo em vista a construção da nova sede do clube. Durante os primeiros acordos entre a companhia urbanizadora, o banco, a prefeitura e o Jockey, o presidente da entidade do turfe paulistano era o sr. Fábio Prado. Sua gestão não terminou, pois ele foi nomeado prefeito de São Paulo[2]. Em 1935 o ex-presidente do

[2] - Entre 1951 a 1960, Fábio Prado realizaria uma longa gestão como presidente do Jockey de São Paulo. Martins, Marcílio (editor), "Centenário do Jockey Club de São Paulo", Edição especial de Turf e Fomento, SP, 1975, p.53.

Scanned by CamScanner

Jockey assinou decreto como prefeito, autorizando o município a entrar em acordo com o clube e a instituição financeira. No ano seguinte o contrato foi assinado no gabinete do prefeito e imediatamente começou a construção da nova sede do Jockey Club de São Paulo, oficialmente inaugurado em 1941.

A ocupação dessa área por poderosos setores da sociedade obrigou a administração pública e as empresas privadas a concretizarem uma série de melhoramentos na região. A Light teve que realizar uma retificação no rio Pinheiros, pois uma alça passava por boa parte da área. O prolongamento e o alargamento da avenida Rebouças, justamente na gestão do prefeito Fábio Prado, também devem ser compreendidos neste contexto, pois tiveram a dupla função de melhorar o acesso à região oeste, sobretudo aquele que iria ligar o centro da cidade ao novo Jockey Club. Esses melhoramentos tiveram consequências imediatas nos interesses da Cia City, pois, na verdade, uma extensa área da Cidade Jardim, de sua propriedade, valorizou-se rápida e extraordinariamente. Esse jogo de interesses entre uma poderosa companhia de urbanização, uma instituição financeira, uma associação particular de elite e a administração municipal, revela como, apesar da real e visível modernização da cidade, o cenário político e as ações urbanizadoras continuavam reproduzindo as tradicionais práticas da Primeira República, de "confundir" os interesses privados com os públicos.

As áreas mais afastadas da zona sul tiveram uma trajetória interessante e contraditória no conjunto da expansão urbana. Houve uma série de melhoramentos urbanos durante toda a década de 1930 que implicaram em respostas diferentes do sítio urbano. De um lado, houve a evidente valorização de certas áreas e aproximação do centro. A construção do parque do Ibirapuera, por exemplo, valorizou

Scanned by CamScanner

significativamente a área ao seu redor. Já a avenida 9 de julho facilitou o acesso centro-zona sul, feito anteriormente apenas por bonde. A abertura do aeroporto de Congonhas valorizou e aproximou aquela distante área[3]. Em algumas regiões não tão distantes do centro, surgiram loteamentos residenciais e comerciais em lugar das antigas propriedades ruralizadas, como chácaras e sítios, exigindo o melhoramento da sua infra-estrutura.

Todavia, no sentido oposto da integração e urbanização da zona sul ao centro, a anexação do antigo município de Santo Amaro à cidade de São Paulo, em 22/02/1935, sob a condição de subprefeitura subordinada à prefeitura de São Paulo[4], distanciou novamente a zona sul da região central, estendendo a cidade até os limites da longínqua Serra do Mar. A anexação abriu a possibilidade de surgimento de novas áreas a serem ocupadas por loteamentos residenciais e indústrias, mas também adicionou uma imensa área rural precária e atrasada que continuou sendo tratada pelos paulistanos como uma região bucólica destinada aos passeios. O próprio decreto de anexação do governador Armando Salles de Oliveira realçou essa peculiaridade da região: *"(...) considerando que, dentro do plano de urbanismo da cidade de São Paulo, o município de Santo Amaro está destinado* ***a constituir um de seus mais atraentes lugares de recreio***"[5].

---

[3] - Sem contar com o projeto da avenida Itororó (atual 23 de maio) cuja função era aproximar mais rapidamente a zona sul ao centro, mas que somente foi implantada décadas mais tarde.

[4] - Berardi, Maria Helena Petrillo, "Santo Amaro", Coleção História dos Bairros de São Paulo, Secretaria da Cultura do Município de São Paulo, SP, 1969.

[5] - Decreto nº 6983 de 22/02/1935, apud. Berardi, Maria Helena Petrillo, op. cit., p.105. Grifos meus.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

A anexação de Santo Amaro significou um fato que Sud Menucci prognosticou em 1935 para a cidade: a irreversível integração das cidades suburbanas à capital paulista, fosse ela realizada através da anexação formal e legal (como no caso santamarense) ou, mais normalmente, pela ocupação dos espaços, criando áreas de continuidade urbana, nas quais não se sabe mais as fronteiras de cada município.

Potencialmente, as regiões situadas entre a capital e as cidades limítrofes, como Guarulhos, São Bernado, Santo André, São Caetano, Cotia, etc., poderiam e seriam ocupadas pelas diversas estruturas urbanas, configurando uma região metropolitana[6].

Deste modo, nos anos 30, houve o inicio do processo sem retorno de metropolização, que acabaria constituindo o que, décadas mais tarde, seria conhecido como a Grande São Paulo.

As formas de mobilidade entre São Paulo e as cidades suburbanas, e também os bairros periféricos, eram, desde o início do século, as das várias e tradicionais linhas ferroviárias. Elas permaneciam facilitando e reforçando a ocupação urbana residencial e industrial em áreas de difícil acesso, e por isso mesmo mais baratas. A linha Santos-Jundiaí, por exemplo, ligava a capital ao distante bairro de Pirituba e às cidades de São Bernado, São Caetano e Santo André. A Central do Brasil cortava os bairros do Brás, Belém e Penha e ligava Jundiaí e Guarulhos à São Paulo e assim por diante. Desta forma a ferrovia, que havia colaborado na organização dos bairros populares e industriais paulistanos na década de 1930, começava a desempenhar papel importante na metropolização dos arredores de São Paulo.

---

[6] - Menucci, Sud, "São Paulo Município Gigante", IN *R.A.M*, Vol. XII, SP, 1935.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Constituir-se no principal núcleo urbano do país com caráter industrial significou, antes de mais nada, a consolidação daquelas tendências que despontaram nas primeiras décadas do século, ou seja, modernização contraditória dos serviços e equipamentos urbanos, concentração de renda interna, crescimento demográfico e, finalmente, a expansão desmedida da estrutura urbana, que nestes anos ultrapassou o sentido horizontal para erguer-se verticalmente. Provavelmente, a verticalização foi um dos elementos que proporcionou maior visibilidade do crescimento diferenciado da cidade nos anos 30 e revelada pelos altos prédios, que começavam a arranhar o céu paulistano.

1.1-2. A expansão vertical

No final dos anos 20 a zona central mais antiga da cidade, mais conhecida como "triângulo", iniciou o processo irreversível de verticalização e até o fim dos anos 30, esteve restrito praticamente a essa região e áreas contíguas. Isso pode ser medido pelo número de prédios com elevadores existentes na cidade, a maioria deles com funções estritamente comerciais, como era tendência nesse período. De acordo com Maria Cristina Leme, cerca de 70% dos elevadores estavam concentrados nesta região, e os 30% restantes estavam dispersos por Higienópolis, Santa Cecília, Campos Elíseos, etc.[7] Seu uso, em São Paulo, começou logo na primeira década deste século e, em 1920, surgiu a primeira lei a seu respeito, que obrigava a construção de escadas mesmo em prédios com elevadores. Em 1925 sua utilização havia crescido

---

[7] - Leme, Maria Cristina. "Revisão do Plano de Avenidas. Um Estudo sobre o Planejamento Urbano", Tese de Doutorado, FAU-USP, 1990. É possível visualizar essa realidade nos mapas apresentados por, Ferreira, Nadia Somekh M., "A verticalização de São Paulo: um Elemento de Segregação Urbana", IN *Espaço e Debate* nº 21, ano VII, 1987, pp. 84 e 85.

Scanned by CamScanner

destacadamente e por isso a prefeitura começou a exigir licença de funcionamento, originando lei posterior de 1940 que criou o registro de elevadores. No final da década de 1930, 813 edifícios públicos e privados haviam instalados 1.232 elevadores[8], numa média aproximada de 1,5 elevador por prédio, revelando o rápido processo de verticalização da cidade.

Na realidade, sem o desenvolvimento dos elevadores elétricos com tecnologia suficiente para alcançar distâncias maiores, a expansão vertical de cidades modernas, como São Paulo, seria totalmente inviável. Os elevadores seguros surgiram como alternativa para a verticalização na década de 1850, com a invenção de Elisha Otis[9]. Mas foi o desenvolvimento e o uso do elevador elétrico no final da década de 1880[10], que impulsionaram a construção de verdadeiros arranha-céus. No entanto, isso somente pôde ocorrer, quando eles foram associados, na mesma década de 1880, ao uso do aço e da alvenaria no esqueleto estrutural, permitindo a multiplicação dos andares. Antes, os edifícios feitos totalmente em alvenaria, exigiam paredes excessivamente espessas no andar térreo para sustentar o peso dos andares superiores, dificultando a verticalização, pois encarecia e retardava a construção. Com os esqueletos de aço nas estruturas e a alvenaria utilizada apenas no fechamento das paredes, os edifícios ganharam mais espaço interno, multiplicaram-se os andares e sua construção tornou-se mais rápida e barata. O arranha-céu surgiu, portanto, como produto da tecnologia do final do século XIX e início do XX e logo tornou-se a expressão arquitetônica das cidades modernas.

---

[8] - Ferreira, Nadia Somekh M., op. cit., pp.79 e 80.

[9] - Relph, Edward, "A Paisagem Urbana Moderna", Edições 70, Lisboa, 1987, p.39.

[10] - Chudacoff, Howard P., "A Evolução da Sociedade Urbana", Zahar Eds., RJ, 1977, p. 93.

Scanned by CamScanner

Nos anos 80 e 90 do século passado a cidade de Chicago foi o primeiro grande centro urbano tomado pela paisagem dos arranha-céus, seguida de perto por Nova Iorque. Nas cidades européias esse tipo de verticalização excessiva não foi muito bem recebida. Considerada como arquitetura vulgar, muitas vezes a própria legislação municipal impedia sua construção, como no caso londrino. Os primeiros arranha-céus tinham funções exclusivamente comerciais, por isso suas fachadas eram baratas e contidas. No térreo, haviam lojas, magazines, armazéns e locais de entretenimento; nos andares superiores, centenas de escritórios sobrepunham-se infinitamente. Os edifícios residenciais formados por apartamentos surgiram logo depois dos comerciais como derivação dos luxuosos hotéis residenciais[11]. Deste modo, gradativamente as cidade norte-americanas foram sendo povoadas pelos imensos edifícios, ocasionando, nas zonas onde eram erguidos, problemas de iluminação, ventilação, etc. Por isso, na década de 1910, a cidade de Nova Iorque procurou legislar e regulamentar a construção dos arranha-céus, determinando afastamento das ruas, recuo entre o cume do edifício e o térreo, estabelecendo zonas de construção, etc.; normas que mais tarde seriam utilizadas em outras cidades daqueles país.

Assim, se a partir da passagem do século *"construir em altura era evidentemente o caminho do futuro"*[12], parece que de fato o futuro, representado pelas cidades modernas, estava mesmo nos EUA. A cidade de São Paulo, desta vez mimetizando o padrão norte-americano, começou a ingressar neste tipo de universo na década de 1930. O primeiro grande prédio construído na cidade com

---

[11] - Seu funcionamento era muito semelhante ao que denominamos hoje de apart-hotel, pois eram apartamentos residenciais com serviço de hotelaria.

[12] - Relph, Edward, op. cit., p.41.

Scanned by CamScanner

características de arranha-céu, foi o Sampaio Moreira, localizado na rua Libero Badaró. Projetado por Cristiano das Neves sob a encomenda do rico comerciante Sampaio Moreira, sua construção foi muito atribulada, pois os técnicos da prefeitura, contrários a prédios desta magnitude, criaram uma série de restrições e problemas.

Pronto em 1924, seus 14 andares eram percorridos por elevadores Haupt importados da Suécia[13], já que os nacionais somente começaram a ser produzidos em 1943 pelas indústrias Villares. Rapidamente os elevadores tornaram-se fatores de atração para o paulistano, pois subir e descer diversos andares sem qualquer esforço físico e dentro de um cubículo era um acontecimento. No início sua função utilitária era secundária para a população; o interesse pelo elevador era pela motivado pelo seu relativo requinte, a curiosidade e o simples fascínio de subir e descer. Dona Jovina viveu ainda criança essas experiências ao visitar com uma tia a Casa Alemã: *"quando entramos tia Brites me dirigiu para uma porta aberta e me mandou sentar numa salinha com bancos estofados. De repente, tive a sensação engraçada, a salinha levantou (...) que susto! Era um elevador"*[14]

No mesmo ano de 1924, começaram as obras do prédio encomendado pelo comendador Martinelli que rivalizaria durante certo tempo com o Sampaio Moreira. Originalmente ele deveria ter 14 andares, mas no transcorrer das obras o proprietário e os engenheiros decidiram ampliá-lo para 25 andares. Com a construção do palacete e torres na cobertura, destinados à moradia do comendador, o edifício

---

[13] - Homem, Maria Cecília N. "A Ascensão do Imigrante e a Verticalização de São Paulo. O Prédio Martinelli e sua História", Dissertação de Mestrado, Dpto. de História, FFLCH-USP, 1982.

[14] - Bosi, Ecléa, "Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos", Cia. Das Letras, 4ª ed., SP, 1995, p. 273.

Scanned by CamScanner

atingiu altura equivalente a 30 andares. Objeto de muito debate e discussão sobre sua altura, tecnologia e material utilizado, ele foi concluído em 1929 e tornou-se o prédio mais alto da América Latina. Com o arranha-céu, a cidade adquiriu ares progressistas e, por isso, transformou-o no seu maior e mais alto símbolo de metamorfose, modernização e ambição. Baseado nos padrões estéticos e de engenharia das construções dos altos prédios norte-americanos, na realidade o edifício Martinelli rapidamente penetrou no imaginário do paulistano. Levi-Strauss[15] disse que ele era ao mesmo tempo referencial e símbolo da cidade, e na realidade sua representação permaneceu durante certo tempo na forma de diversos símbolos: de modernidade, de civilidade, cartão de visitas da cidade, de ambição e ufanismo paulista e também símbolo dos imigrantes que venceram. Símbolo da maior cidade do Brasil, que já fazia da música popular um dos seus principais veículos de manifestação cultural, não demorou em tornar-se tema de marchinha carnavalesca comparando o tamanho de um amor à extensão do edifício:

Meu amor à paulistinha
Já passou do viaduto
Já passou do Martinelli[16]

Todavia, o Martinelli, assim como toda a cidade que ele representava, sugeria sensações contrastantes, como as do visitante amazonense Virginio Santa Rosa. Para ele o edifício era muito atraente, porém causava estranhamento pela mistura estética sem qualquer tipo de identidade (refletindo um pouco a arquitetura de grande parte da cidade), e sua altura inspirava ao mesmo tempo grandiosidade e arrogância: "***Atrahindo a attenção*** *como um fóco poderoso de vida e energia, cresce*

---

[15] - Levi-Strauss, Claude, "Saudades de São Paulo", Cia. das Letras, SP, 1996, p. 23.
[16] - Apud. Maria Cecília N. Homem, op. cit.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

deante de mim o vulto imponente e hediondo do edificio Martinelli. Filho e expoente de um progresso todo feito de emprestimos e imitações de civilizações alheias, elle é uma babel de estylos, sem o vinco forte de uma originalidade creadora. Eleva-se sobre os demais telhados, num orgulho soberbo, desafiando tudo".[17]

A excessiva concentração no centro antigo não impediu a rapidez da verticalização da cidade e não obstruiu sua chegada a alguns bairros menos centrais. O ritmo das construções verticais também era acelerado para os padrões da época, como lembra Jorge Americano: *"constrói-se um edifício alto, com vista excelente. No ano seguinte a vista desapareceu, porque se construiu outro mais alto do lado oposto da rua"*[18]. Higienópolis foi uma das áreas residenciais a ganhar alguns prédios residenciais, fato inovador, pois a maioria ainda era comercial. No cenário internacional, os altos edifícios comerciais ainda significavam um padrão mais europeizado de urbanização. Quando começaram a surgir os verdadeiros arranha-céus comerciais e residenciais, o modelo urbanístico e arquitetônico já estava sob influência norte-americana. O primeiro edifício erguido no bairro destinado à residência foi, em 1933, na avenida Angélica (Edifício Alagoas) e tinha poucos andares. Dois anos mais tarde surgiram na mesma avenida outros prédios de apartamentos bem mais altos, como os edifícios "Santo André" e "Esther"[19]. A relativa verticalização do bairro, mesmo que destinada à residência, provocou certo êxodo da aristocracia que o habitava e também a destruição de seus antigos casarões e

---

[17] - Rosa, Virginio Santa, "Paisagens do Brasil", Ed., s/d, p.75. Grifos meus.

[18] -Americano, Jorge, "São Paulo Nesse Tempo (1915-1935)", Ed. Melhoramentos, 1962, p. 54.

[19] - Homem, Maria Cecília N., "Higienópolis. Grandeza e Decadência de Um Bairro Paulistano", Col. História dos Bairros de São Paulo, nº.17, Secretaria Municipal da Cultura, SP, 1980.

Scanned by CamScanner

palacetes, descaracterizando o bairro tradicional, orgulho da elite paulista e paulistana, que depositava nele seus incontidos desejos de viver segundo padrões europeus.

Deste modo, a cidade ultrapassou os limites aéreos através de seus diversos prédios e alguns arranha-céus, tornando-se gradativamente uma cidade mais semelhante aos padrões norte-americanos. O frenesi da verticalização urbana acompanhava de perto a cadência ruidosa e incessante de todo tipo de construção pública e privada. A cidade viveu intensa febre de construção até 1928, refluindo no início de 1930, por causa da crise econômica e turbulências políticas, retomando-a, agitadamente, a partir de 1935 [20]. Por isso, em 1937, o cidadão comum de qualquer origem social ou nacionalidade que caminhasse pelas ruas ou bairros, novos ou antigos, de São Paulo identificaria "*verdadeiros formigueiros de trabalhadores pregando e despregando andaimes, ajustando vergalhões de ferro, instalando colossais caixas de madeira, vasando concreto, ganhando altura, no prazer enebriante de novas conquistas*"[21]. O ritmo ininterrupto das construções paulistanas e o visível progresso da cidade também impressionaram em 1938 o dramaturgo alemão Wolfgang Harnish: "*Essa cidade quer progredir, progredir sempre. Uma casa velha atrapalha? Arrasem-na. Aqui nada pode envelhecer só por ser gasto pelo tempo (...) Esse crescimento espantoso reflete-se nas construções. Não há rua onde não se façam consertos. Os limites da cidade alastram-se cada vez mais (...)*[22]

---

[20] - Ferreira, Barros, "Meio Século de São Paulo", Ed. Melhoramentos, SP, 1954, p.40.

[21] - Pinto, Álvaro. "São Paulo. Cidade Vertiginosa", Ed. do autor, Lisboa, 1937, pp. 24 e 25.

[22] - Harnisch, Wolfgang H. "O Brasil que Eu Vi. Retrato de uma Potência Tropical", Cia. Melhoramentos, SP, 1939, pp. 76 e 77.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Jorge Americano teve as mesmas impressões no ano de 1935 e as apresentou na crônica "*Demolindo e Projetando*", em que narra o passeio com um usual visitante da cidade que não consegue mais identificá-la. O visitante pergunta: "*Diga uma coisa. Você me mostrou demolições, como uma cidade arrasada e projetos. São Paulo mesmo, tal como é, você não mostrou*". Imediatamente o cronista paulistano respondeu-lhe: "*Não existe São Paulo 'tal com é'. Nós somos um perpétuo 'vir a ser'. Quando mostramos demolições é para identificá-las com os novos projetos. É o meio de fazer reconhecer, no que será, o que já foi*"[23]. Revelando certo melancolismo, Antonio Alcântara Machado teve as mesmas impressões relacionadas à febre demolidora e construtora que tomava a cidade, dando-lhe características de inacabada e constante construção: "*Aqui as casas vivem menos que os homens (...) E se afastam para alargar as ruas (...) Nem há nada acabado, definitivo*"[24].

Pelas avaliações de viajantes e memorialistas, percebe-se uma cidade convulsionada pelo binômio demolição/construção. Ao mesmo tempo percebe-se como gradativamente foi se desentranhando desse cotidiano efervescente e turbulento as idéias inventadas de "*São Paulo, a cidade que não pára*" ou a "*cidade do futuro*", nas quais presente e futuro confundem-se permanentemente. Parece mesmo que os paulistanos gabavam-se deste clima de agitação e das numerosas construções existentes na cidade, como conta Claude Lévi-Strauss[25], pois alardeava-se naqueles anos 30 que São Paulo erguia quase uma casa por hora. Por isso, de modo irônico, ele disse que nesses anos não se encontrava um mapa da cidade atualizado. Para o

---

[23] - Americano, Jorge, op. cit, p.53.

[24] - Machado, Antonio Alcântara, "Cavaquinho e Saxofone. Solos (1926-1935)", Ed. José Olympio, RJ, 1940, p.15.

[25] - Lévi-Strauss, Claude."Tristes Trópicos", Ed. Anhembi Ltda, SP 1957.

Scanned by CamScanner

antropólogo francês, que chegou à cidade em 1935, aos 27 anos permanecendo até 1937, acostumado com os ritmos mais lentos e pausados de crescimento das cidades européias, o desenvolvimento convulsivo de São Paulo tornava-a selvagem, nem por isso feia ou incômoda.

O orgulho desmedido e grandioso identificado pelo olhar estrangeiro de Levi-Strauss não era caso raro e deslocado do imaginário paulista(no) da época. É novamente Menotti Del Picchia quem exala o "paulistismo", desta vez transfigurado em exacerbado "paulistanismo". Sua crônica começa de modo arrebatador: *"São Paulo de Piratininga não era mais o frágil rebanho de tapéras acotovelando-se"*. A sequência de imagens que ele cria da moderna urbe, com suas indústrias, chaminés, arranha-céus, viadutos, ritmo frenético, etc., são ao mesmo tempo carregadas de veracidade e de grandiloqüência exasperante: *"A urbe immensa espraiava-se pelo antigo atascadeiro do Carmo (...). Centenas de chaminés se empavezavam de fumo, numa festa de bandeiras ondulantes, desfraldadas em honra da energia industrial do paulista. Onde se levantavam as tabas de Caiubi e de João Ramalho, o reducto dos arranha-céos rimava, o bizarro de cimento armado das grandes metrópoles modernas. Viaductos acrobaticos davam saltos sobre as depressões do terreno, amarrando a cidade com suas articulações de aço (...) Nervos de fios eléctricos, cruzados, emaranhados, punham o rythmo febricitante da vehiculação moderna nas ruas de asphalto e de granito (...)"*. Por fim, o autor identifica a grandiosidade do povo que ergueu esse "monumento da civilização": *"onde a população activa, constructiva, opera, erguia, na livre terra americana, um dos mais bellos*

Scanned by CamScanner

monumentos de cultura e de civilização do universo" [26]. Portanto, parece que Levi-Strauss não exagerou quando disse que todo esse frenético clima urbano e industrial orgulhava de maneira geral os paulistanos.

Contudo, mesmo com o incessante e crescente ritmo das construções na cidade, e dos desejos grandiloquentes de Del Picchia, as contradições e distorções urbanas e sociais mantinham-se ou surgiam com bastante clareza. As enchentes nas áreas que margeavam os três rios paulistanos se estendiam por outras regiões e continuavam trazendo transtornos para os cidadãos e para o poder público [27]. O déficit habitacional continuava sendo um problema sério, implicando na permanência dos cortiços e porões em regiões centrais deterioradas, nos aumentos de aluguel e na falta generalizada de moradia, que empurravam a população pobre para os subúrbios mais distantes. Se a iniciativa privada não dava conta de responder ao crescimento da cidade, o poder público parecia ser ainda mais inepto. À audácia do desenvolvimento sem amarras da cidade, o poder público respondia com alguns estudos que logo tornavam-se obsoletos devido à rapidez das transformações urbanas. A nova política de transporte do município com abertura de novas avenidas, o crescimento da frota de ônibus, e o aumento do número de bondes, também não solucionaram o problema da precariedade e ausência de transporte coletivo paulistano, como demonstra as pesquisas do engenheiro Antonio Le Voce feitas em 1934. De imediato isso demonstra que a população continuava crescendo sem cessar e o desenvolvimento da estrutura e dos serviços urbanos era incapaz de acompanhá-la.

---

[26] - Del Picchia, Menotti, "Despertar de São Paulo (Episódios do século XVI e XX na Terra Bandeirante)", Civilização Brasileira, RJ, 1933, pp. 198, 199.

[27] - Barros Ferreira nos conta detalhes da grande enchente que parou a cidade de 1929, op. cit, pp.81 a 86.

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

1.2. Multidão paulistana

O crescimento demográfico em São Paulo manteve seu ritmo de desenvolvimento e os números na cidade durante a década de 1930 alcançaram patamares extraordinários para a época. Ao iniciar a década a população paulistana já havia ultrapassado a casa de 1 milhão de habitantes, inaugurando um novo período da história da cidade marcado pelo gigantismo dos números, que apontavam para a construção de uma sociedade de massa. Antes de mais nada é preciso destacar que o declínio da mortalidade e o aumento da fecundidade foram fatores definidores gerais do crescimento "natural" da população paulistana[28].

Em 1940, a população de São Paulo alcançou quase 1.5 milhão e sua composição continuava heterogênea e bem mais diversificada que a do período anterior, marcada pela presença dos italianos. Como no início do século eles constituíam metade da população paulistana, isso significou a imposição e absorção de algumas de suas características. No entanto, nos anos 20, eles já representavam menos de 20%, diluindo-se ainda mais nos anos 30. Em contrapartida, outros povos estrangeiros ingressaram em maior número no estado e no município, inclusive os japoneses, mas todos eles sem o destaque da passagem do século e o peso que os italianos sob a população local.

Na realidade, o impacto da imigração foi bem menor na passagem das décadas de 1920/30, pois a política imigratória havia mudado radicalmente de rumo neste período tanto na Europa como na América. Logo no primeiro ano da década, as

---

[28] - Patarra, Neide, "Dinâmica Populacional e Urbanização no Brasil: o Período Pós-30", IN *H.G.C.B.* (org.) Boris Fausto, Tomo III, nº 4, vol. 11, Difel, SP, 1984, p.268.

Scanned by CamScanner

correntes imigratórias transoceânicas estavam em franco declínio na Europa, enquanto as migrações internas cresciam, determinando o aumento demográfico em certos países europeus. No sentido inverso, os EUA em 1924, já haviam imposto uma drástica política de restrição imigratória, posteriormente utilizada em boa parte dos países latino-americanos. O Brasil começou a restringi-la em 1930, ano em que Getúlio Vargas emitiu decreto limitando a imigração desordenada, sob o estranho argumento dela ser responsável pelo desemprego urbano. Nesta época o estado de São Paulo continuava concentrando a maior parte do fluxo imigratório do país. Em 1934 representava, por exemplo, 58,9% do total de imigrantes do país e isso obviamente criava reflexos imediatos na cidade[29] por diversos motivos. Nem todos os imigrantes dirigiam-se para a zona rural. Muitos que para lá foram ficaram insatisfeitos, tentaram posteriormente arriscando a sorte novamente em outra cidade. Além disso, tradicionalmente, uma metrópole como São Paulo era um forte atrativo para qualquer pessoa, pois havia a possibilidade real ou imaginária de conseguir emprego, melhores condições de vida , cultura, facilidades dos serviços urbanos, etc.

Talvez a maior novidade da época relacionada com a população imigrante do estado e, consequentemente, da capital paulista tenha sido o ingresso da população japonesa. Os primeiros japoneses chegaram em 1908. Até 1920, através dos subsídios concedidos pelo estado ou por empresas emigratórias japonesas, eles continuavam chegando. Por volta de 1933/34, essa corrente imigratória asiática atingiu seu ápice, principalmente em virtude das viagens desta vez subvencionadas pelo governo japonês. Se boa parte deles se dirigia para o interior do estado, sua presença na

---

29 - Petrone, Maria Tereza S., "Imigração", IN *H.G.C.B,* (org.) Boris Fausto, Tomo III, nº 2, vol. 9, Difel, SP, 1978, p.103.

Scanned by CamScanner

composição da população paulistana não foi nada desprezível como revelou o visitante estrangeiro Herman Ullman ao indicar que em São Paulo estavam *"representados todos os povos da Europa e alguns da Ásia"*[30].

Outro fato inovador foi a evolução da migração, principalmente aquela originária das regiões mais pobres e estagnadas do norte e nordeste, principalmente a partir de 1934 [31]. O volume de migrantes cresceu significativamente à medida que a economia nordestina enfraquecia, não acompanhando a industrialização do sul-sudeste. Além disso, a concentração da terra expulsava os habitantes das zonas rurais, cuja tendência era procurar as regiões que ofereciam melhores condições de trabalho e de vida, sobretudo nas cidades maiores e industrializadas, reforçando o êxodo rural. De acordo com Leôncio Martins, o fenômeno de *"substituição da mão-de-obra de origem européia por outra nacional efetuou-se de modo particularmente nítido em São Paulo, onde o afluxo de imigrantes europeus foi marcante"* [32]. No primeiro quinquênio da década de 1930 começou a inversão no quadro demográfico no estado de São Paulo em favor dos trabalhadores nacionais de outros estados e originários da zona rural, pois, pela primeira vez, eles constituíram a maioria, 57%, contra 43% de imigrantes no estado em São Paulo. Na segunda metade da década, o número de migrantes no estado cresceu significativamente, quase 300.000 migrantes, enquanto os imigrantes não chegaram aos 60.000 [33]. Mesmo que esses números correspondam a

---

[30] - Herman Ullman, apud. Pasquale Petrone, "São Paulo no Século XX", IN *A Cidade de São Paulo,* (org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Editora Nacional, SP, 1958, p.142.

[31] - De acordo com Petrone, Pasquele, op. cit, ps. 147 e 148.

[32] - Rodrigues, Leôncio Martins "Sindicalismo e Classe Operária (1930-64)", IN *H.G.C.B.*, (org.) Boris Fausto, Tomo III, 3°.vol., n°10, 2ª. ed., Ed. Difel, SP, 1983, p. 520.

[33] - Idem, ibidem, p. 519.

Scanned by CamScanner

todo o estado de São Paulo, não é difícil concluir que o maior volume desses imigrantes concentrou-se na capital paulista, o grande parque industrial do estado, iniciando o processo que aumentaria a partir da década seguinte.

Deste modo, a cidade começou a receber, principalmente a partir de meados da década, um novo grupo de desenraizados, desta vez originários do universo rural do país, para colaborar na formação e diversificação ainda maior da população paulistana. Negros e mulatos continuavam compondo parcela não muito determinante da população, aproximadamente 10% dos paulistanos, apesar dos levantamentos pouco confiáveis da época, sobretudo com relação aos mestiços.

TABELA DE POPULAÇÃO[34]	
1930	
1932	1.006.407
1934	1.060.120
1936	1.585.234
1940	1.337.644

Portanto, o crescimento demográfico de São Paulo colaborou significativamente para apresentar o surgimento de uma nova cidade, com uma multidão circulando por suas ruas. A partir desta década os números relacionados à população que usufruía dos serviços urbanos da cidade começaram a apontar para

---

34 - Durante a década de 1930 não houve censo, dificultando a apuração de números definitivamente confiáveis. Por isso, essa tabela da população paulistana foi construída baseada em números dispersos e muitas vezes contrastantes contidos nas seguintes obras: Araújo Fº, J.R., "A População Paulistana", IN *A Cidade de São Paulo*, (org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Editora Nacional, SP, 1958, Arroyo, Leonardo, "São Paulo Antigo - São Paulo Moderno", Ed. Melhoramentos, SP, 1953, Ferreira, Barros, op. cit, Pinto, Álvaro São Paulo. Cidade Vertiginosa". Ed. do autor, Lisboa, 1937 e Singer, Paul, "Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana", Cia. Editora Nacional, SP, 1974.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

uma quantidade extraordinária. Os exemplos que se seguem dão a dimensão da espantosa circulação de pessoas pela cidade, de dia e à noite.

No transcorrer dos anos 30 o transporte coletivo foi disputado, no espaço urbano, por ônibus e bondes. Os dois sistemas conviveram ao longo da década, com relativa predominância dos bondes no início, perdida no final dos anos 30 para o ônibus, que se tornou o veículo principal de transporte coletivo da população paulistana, devido à política municipal da época. Inicialmente os ônibus eram, cada um de um só dono, que era também seu motorista. Em 1931, o prefeito, engenheiro Luis Anhaia Melo, preocupado com o caos do transporte coletivo, reuniu-se com os proprietários de ônibus na Câmara Municipal para mostrar-lhes a conveniência deles se organizarem em empresas. Todavia, somente em 1933, o transporte coletivo de ônibus assumiu obrigatoriamente características de empresa, com maior controle da prefeitura.

Na metade da década, circulavam aproximadamente 550 carros de passageiros pela cidade distribuídos em 35 linhas, que transportavam quase 300 milhões de pessoas, numa média diária de 624.500 em bondes e 170.000 passageiros em ônibus, constituindo um total de 794.000 de paulistanos transportados diariamente[35]. Como se vê, a população paulistana usava com muita frequência o transporte coletivo, constituindo esse incrível índice que alcançava a casa dos milhões, compondo uma verdadeira multidão urbana. Apesar dos números

---

[35] - La Voce, Antonio, "Transporte Coletivo em São Paulo no ano de 1934", IN *R.A.M.*, nº XXI, Departamento de Cultura do Município, 1936. As obras a seguir também fornecem alguns números sobre o transporte paulistano: Rodrigues, Jorge Martins, "São Paulo de Ontem e de Hoje", Col. Departamento de Cultura, Vol. XVIII, SP, 1939, p.218 e Castellani, José, "São Paulo na Década de 1930", Ed. Policor, SP, s/d.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

grandiosos que revelavam uma cidade em permanente trânsito, de acordo com os estudos do engenheiro Antonio Le Voce, em 1934, a média de passageiros transportados, de quilômetros percorridos, número de veículos e número de viagens realizadas por eles, sempre esteve abaixo da média internacional da época.

Esse autêntico transporte coletivo de massa serviu também destacadamente para acelerar a expansão física horizontal do centro urbano e colaborou com a sensação de instabilidade e mobilidade permanente da cidade. Os bondes, e sobretudo os ônibus, permitiram que os bairros suburbanos e relativamente distantes estivessem definitivamente vinculados ao centro. Além disso, as viagens entre os dois sítios urbanos tornaram-se mais fáceis e rápidas, transformando os bairros em áreas residenciais e o centro em região de trabalho.

Como em qualquer cidade moderna, a iluminação na capital também era um equipamento urbano de destaque. Melhorada em relação aos anos anteriores expandiu-se por cerca de 160 mil pontos de luz, entre particulares e públicos. Esse conjunto que iluminava a cidade era a definitiva conquista do tempo noturno, assemelhando-se mais ainda aos modernos centros urbanos. Os benefícios mais imediatos e evidentes da iluminação estavam relacionados com o universo privado, pois ela significava comodidade e segurança. Porém, também o universo público do trabalho, da cultura e da boêmia se expandiram à medida que os pontos de luz multiplicaram-se pelas ruas, avenidas, casas, bares, teatros, edifícios etc., como identificou o visitante francês Antoine Renard: "*Podemos affirmar que bem poucas cidades do velho mundo - e innumeras são as que conhecemos - **a excedem em iluminação.** Observada à noite, do alto de qualquer de suas interessantes collinas, a capital paulista **dá-nos a idéia de um immenso amphitheatro, immenso num vasto***

Scanned by CamScanner

*oceano de luzes, cuja belleza ainda tem a realçar-lhe o conjuncto, **a bizarria dos innumeros annuncios luminosos, projectados dos cimos dos arranha-céos**"*[36]. Deste modo a cidade de São Paulo começou a constituir, nos anos 30, uma imensa população incrivelmente diversificada composta por paulistanos de diversas gerações, imigrantes antigos e novos e, finalmente, migrantes de outros estados. Essa sociedade heterogênea formara uma multidão que produziu números estonteantes relacionados à cidade. A multiplicidade de origens, etnias e culturas associada à sociedade de massas em formação construiu uma metrópole ao mesmo tempo com múltiplas faces e nenhuma identidade mais evidente, podendo ser captadas de inúmeras formas e de diversas maneiras.

1.3. Cidade de múltiplas faces

As características do desenvolvimento de São Paulo e as formas que adquire e constrói no transcorrer da década de 1930 não são fáceis e simples de serem captadas e avaliadas. A expansão e a modernização da cidade ainda mantinham uma diversidade de características em virtude da variedade de povos e culturas que a compunham e se misturavam no cotidiano, tornando difícil captar uma identidade clara e transparente. Mesmo nas primeiras décadas do século, com a maciça presença dos italianos para dar-lhe certa identidade, a cidade multiplicava-se em diversos olhares[37], escapando da definição óbvia. Assim, em meados dos anos 30, São Paulo

---

[36] Renard, Antoine, "São Paulo. É isto!", S.N., SP, 1933, p.15. Grifo meu.

[37] - Ver Sevcenko, Nicolau, "Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20", Cia. das Letras, SP, 1992, capítulo 1. Moraes, José Geraldo Vinci de, "Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo (Final do séc. XIX - Início do séc. XX)", Funarte/Ed.Bienal, RJ/SP, 1997, capítulo 1.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

permanecia sendo uma "*cidade que faz lembrar tôda espécie de cidades e, no entanto, não se parece com nenhuma*"[38].

Entretanto, parece que a primeira e mais forte impressão que causava a cidade era a sua semelhança com as norte-americanas, especialmente Chicago, símbolo das cidades industriais. Suas características mais destacáveis e evidentes apontavam nessa direção, de acordo com Vera Kesley: "*das maiores cidades brasileiras é exatamente São Paulo a que menos atrativos oferece a viajante norte-americano (...) o triângulo lembraria a baixa de* ***Nova York*** *e as avenidas largas dos bairros residenciais seriam uma reprodução de* ***Buffalo, Minneapolis ou Los Angeles (...) São Paulo é a Chicago da América do Sul ou uma espécie de Chicago tropical*** *- dizem outros norte-americanos (...) Tudo parece indicar, por conseguinte que a cidade de* ***São Paulo se assemelha a certas cidades dos Estados Unidos***"[39].

No entanto, "*nessa 'Chicago sul-americana'(...)*", como também avalia Herman Ullman, existiam outras características e impressões próprias das cidades européias que persistiam, marcas da metrópole do café convivendo ao lado dos traços norte-americanos. Por isso, "*ao lado de arranha-céus inacabados, cujas rendas futuras estão em discussão, ao lado de maravilhosas avenidas com grandes palacetes, um bairro comercial apertado e quase asfixiado pelo* ***trânsito e subúrbios que lembram quarteirões proletários em qualquer lugar do mediterrâneo***"[40].

---

[38] - Hermann Ullmann Apud Pasquale Petrone, "São Paulo no Século XX", IN *A Cidade de São Paulo*, (org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Editora Nacional, SP, 1958, p.142.

[39] - Idem ibidem, p.144. Grifos meus.

[40] - Idem ibidem, p.142. Grifos meus.

Scanned by CamScanner

O francês Antoine Renard, em 1933, confirmou a permanência dos aspectos europeus, mas realçou as peculiaridades de cidade industrial: *"Observada de dia, das mesmas alturas, **as chaminés das suas inúmeras fabricas, a** confundirem os seus espessos penachos de fumo com as nuvens que passam, **lembram-nos Manchester, o maior parque industrial europeu**"*[41]. O suíço Henry Valloton também percebeu aspectos londrinos na capital paulista, porém por uma perspectiva que avaliava o cotidiano, pois *"pelas sete horas da noite, quando mil reclames se acendem e alegram a cidade, quando filas de empregados esperam o auto-ônibus, é-se levado a pensar em Picadilly Circus"* [42]

O Português Antonio Augusto Corrêa teve as mesmas impressões baseadas no binômio cidade européia e do trabalho: *"Percorrendo as ruas centrais (...) visitando os **imensos bairros fabris e operários da periferia**, tem-se a impressão de que a **actividade económica sobreleva, na capital paulista, a tôdas as outras manifestações da vida social** (...). Mas São Paulo é uma cidade com aspectos agradavéis, com bons edifícios e monumentos (...) o clima, o aspecto das ruas, a vida citadina, facilmente dão ali a um europeu a impressão de que se encontra na Europa"*[43].

O dramaturgo alemão Wolfgang Harnish, em 1938, confirmou todas essas impressões dos visitantes de origem européia ao reafirmar que no "centro de São Paulo, *no triangulo, **a vida pulsa numa atividade e num ritmo pouco tropical. Nessa ruas estreitas, de edifícios altos, os homens correm e se acotovelam com em***

---

41 - Renard, Antoine, Op. cit., p.15. Grifos meus.
42 - Apud , Pasquale Petrone, op. cit
43 - Corrêa, Antonio Augusto Esteves, "Cariocas e Paulistas. Impressões do Brasil", Fernando Machado e Cia. Ed.., Porto, 1935. Grifos meus.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

qualquer capital da Europa. Nos seus rostos vemos a mesma expressão de fadiga e intensidade. Aqueles que andam pelas ruas, que olham e gritam, compram e vendem, sentem que ali está o ***centro de uma metrópole internacional, de uma cidade de comércio e indústria***" [44]

Além da evidente face moderna e industrial ainda havia resistências rurais e provincianas bem sedimentadas na cidade, por mais extraordinário que isso possa parecer. Inúmeros fatos reveladores dessa paradoxal situação despontavam pela cidade ainda nos anos 30. Se não há como negar que a cidade ingressara definitivamente, como vimos, na frenética cadência das metrópoles modernas, não se pode deixar de notar os resquícios da pequena e provinciana cidade ruralizada que ela ainda guardava. Eram elementos cada vez mais rarefeitos no cenário urbano persistentes, porém, como por exemplo a permanência e o fortalecimento de uma certa cultura caipira transformada, sobre a qual falaremos mais adiante.

Exemplos marcantes evidenciam os deslocamentos de uma realidade urbana e cultural repleta de contrastes existente em São Paulo. Lévi-Strauss quando ainda morava na cidade, em 1935, produziu uma série de fotos que revelam as contradições do cenário urbano paulistano. Algumas delas mostram como ainda existiam bairros próximos ao centro, como o Vale do Itororó, que apresentavam forte atmosfera rural, as casas com seus quintais, hortas e trechos de matas. O contraste é evidente em uma das fotografias produzidas de um dos quintais ruralizados, que tem ao fundo o espectro do Martinelli, o símbolo da cidade moderna [45].

[44] - Harnisch, Wolfgang, op. cit., p. 75.
[45] - Lévi-Strauss, "Saudades de São Paulo", Cia. das Letras, SP, 1996, ps.26, 27, 28, 29 e 97.

Scanned by CamScanner

Outro conjunto de fotografias da mesma época em São Paulo mostra cena ainda mais contrastante com o "*gado disputando a rua com o bonde, sempre cheio nas horas de pico*"[46]. Jorge Americano também nos conta um episódio semelhante, porém um pouco mais insólito, ocorrido em 1934, em pleno centro de São Paulo. Durante a passagem de um rebanho de gado pela cidade em direção ao matadouro municipal, houve uma súbita e inesperada explosão da boiada, que saiu em desenfreada corrida pela cidade, alcançando sua casa no bairro de Higienópolis. São dois fatos marcantes no cotidiano paulistano que, somados a alguns outros, demonstram como a cidade em franco desenvolvimento modernizador, impulsionado tanto pelo Estado como pela iniciativa privada, ainda convivia com aspectos poucos comuns a sua vida metropolitana.

Mesmo aqueles ambulantes ou vendedores de casa em casa, típicos da cidade provinciana do início do século, como já mostrou Maria Inez B.Pinto[47], não haviam desaparecido nos anos 30 e 40. Segundo conta Boris Fausto em suas memórias, "*fornecedores, prestadores de serviços, vendedores de bugigangas se revezavam no portão. A maioria se compunha de gente que servia à família com regularidade, embora a regularidade pudesse oscilar entre a presença uma ou duas vezes por dia até a aparição em meses distanciados*" [48]. Negros e mestiços, caipiras e imigrantes de diversas origens ainda disputavam ruas e casas, isto é, o mercado informal, oferecendo seus serviços e produtos. Vidraceiros, consertadores de guarda-

---

46 - Lévi-Strauss, Claude, idem ibidem., pp. 70 e 71 e "Saudades do Brasil", Cia das Letras, SP, 1994, p.36.

47 - Pinto, Maria Inez Machado Borges, "Cotidiano e Sobrevivência. A Vida do Trabalhador Pobre na Cidade de São Paulo (1890-1914)", Edusp/Fapesp, SP, 1994. Principalmente os capítulos 3 e 4.

48 - Fausto, Boris, "Negócios e Ócios. Histórias da Imigração", Cia. das Letras, SP, 1997, p. 163.

Scanned by CamScanner

chuvas ou de colchões, padeiros, fornecedores de gelo, peixeiros, palmiteiros, cegos vassoureiros entre tantos outros pequenos trabalhadores, ainda sobreviviam nas ruas da metrópole, que a cada dia roubava-lhes o espaço de sobrevivência, por ação da muncipalidade ou pela própria expansão urbana e seu setor de serviços mais eficiente e estruturado. Entre 1930 e 1935, novamente de acordo com Jorge Americano, havia um sem-número de camelôs que ocupavam e animavam as ruas no centro da cidade com visual e sons diferentes. Alguns se vestiam com cartolas, outros com pernas-de-pau e bustos, e vendiam de tudo a preços módicos, anunciando seus produtos, *"tudo isso recitado automaticamente, monotonamente, permanentemente"*[49], criando uma trilha sonora toda especial do cotidiano do trabalho de rua paulistano. Portanto, a moderna cidade industrial também não foi capaz de absorver grande parte da população como mão-de-obra fabril e nem ao menos no setor de serviços; boa parte dos seus habitantes permanecia vivendo do trabalho informal das ruas e dos pequenos serviços.

Boa parte destas transformações pôde ser captada através dos novos sons com características nitidamente urbanas. As sonoridades da capital industrial era composta por uma mescla e sobreposições de ruídos, sons, melodias e ritmos, que se apresentavam de modo caótico e/ou organizados. Jorge Americano conseguiu identificar alguns deles, percebendo o ambiente sonoro de São Paulo naquele momento. Ele os compara com os sons da cidade pequena, pois nela é possível distinguí-los perfeitamente: *"um por um (...) o apito do trem, cada carro que passa, cada buzina que soa, a música da vitrola (...)"*. Na cidade de São Paulo existem os mesmos sons, acrescentando outros mais e numa quantidade enorme, constituindo um

[49] - Americano, Jorge, op. cit., p.149.

Scanned by CamScanner

verdadeiro caos sonoro, "*uma zoada monótona e forte, feita do ronco permanente dos automóveis, dos ônibus, dos bondes, enrouquecida de instante em instante pelas buzinas dos carros, (...) aguçada pelas vitrolas*". Portanto, uma das partes da trilha sonora desta cidade que se transformava incessantemente era "*como sopa juliana de sons que tem tudo*"[50].

Não trata, tal avaliação, de apenas de uma percepção meramente individual, pois sonoridades semelhantes foram captadas por Virginio Santa Rosa ao identificar "*os sons das ruas e os sons das lojas. Os gritos e pregões dos jornaleiros, galgando estribos de bondes, correndo pelas esquinas, furando a densa onda humana que sobe e desce numa movimentação contínua*"[51]. No cotidiano paulistano despontavam inúmeras formas culturais permeadas pelo novo universo urbano metropolitano, que se instituía repleto de contradições políticas e econômicas, distorções sociais e urbanas, angústias pessoais e coletivas, que revelavam-se em todo tipo de som, músicas e canções em composição nas ruas da cidade durante a década de 1930.

[50] - Americano, Jorge, "São Paulo Atual (1935-1962)", Ed. Melhoramentos, SP, 1963, p.131.

[51] - Rosa, Virginio Santa, op. cit., p.75.

Scanned by CamScanner

2 - Canções nas Ruas Paulistanas na Década de 1930

Entre as diversas peculiaridades que a cultura popular assume em São Paulo através da música, uma delas assumiu forma bastante especial na cidade dos anos 30 e de certo modo parece que marcou velada e profundamente a trajetória da música paulistana: a "*modinha paulistana*". Essas canções criadas sem quaisquer compromissos estéticos, artísticos e mesmo comerciais, compostas por autores desconhecidos, eram difundidas informalmente pelas ruas e bairros da cidade, se aproximando daquilo que alguns autores denominariam de "folclore urbano"[52]. Elas não pretendiam entrar, de modo algum, no atrativo universo artístico e da indústria da cultura que, como já vimos nos capítulos anteriores, estava em plena organização e ascensão nos anos 30. Apenas queriam comentar fatos corriqueiros do cotidiano da cidade já profundamente demarcado pela vivência urbana, geralmente realizando para isto uma espécie de paródia.

Para realizar suas composições e alcançar o objetivo imediato de narrar um acontecimento trágico da cidade, os compositores paulistanos anônimos usavam melodias de canções conhecidas e já registradas na memória auditiva da população. Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia. Bem provavelmente, como veremos logo adiante, essas canções acabavam sendo cantadas na maioria das vezes de modo desajeitado, sem muita inspiração e técnica. Assim, na prática, membros das classes populares se apropriavam de vários elementos presentes na cultura vigente da época - a paródia, música conhecidas, etc. - divulgados em

52 - Ver Florestan Fernandes, "Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo", Ed. Vozes, Petrópolis, 1979, capítulo 1.

Scanned by CamScanner

diferentes meios de difusão - oral, discos, folhetos etc. -, dando-lhes características diferentes das originais, ou então criando uma nova forma cultural[53].

A denominação dessas canções como "*modinhas*" foi dada por Antonio Alcântara Machado e tem um sentido bastante arbitrário[54]. As origens do gênero *Moda* remontam ao século XVIII, quando era costume em Portugal denominar de *Moda* toda canção e cantiga de modo geral, geralmente de origem erudita. O jeito diminutivo luso-brasileiro, a necessidade de designar uma nova canção de salão distinta das canções eruditas, transformou a *Moda* em *Modinha*, criando um novo gênero musical[55]. A trajetória desse gênero é bastante interessante. Originalmente erudita, a *Modinha* alcançou novos contornos populares no Brasil do século XIX, constituindo-se com o tempo em um gênero muito apreciado por várias camadas da população; tanto os cantores de rua, acompanhados por violão, como os(as) pianistas que inundavam as casas e saraus na segunda metade daquele século, tocavam e

---

[53] - Chartier, Roger, "Cultura Popular: Retorno a un Concepto Historiografico", IN *Manuscrits*, nº 12, Gener, 1994 e "A História Cultural. Entre Práticas e Representações", Difel/Bertrand Brasil, Lisboa/RJ, 1990, Introdução e Capítulo 1.

[54] - Talvez as denominadas "modinhas" recolhidas por Antônio Alcântara Machado, "Lira Paulistana", IN *R. A . M.*, Vol. XVII, São Paulo, 1935, estejam mais próximas das tradições da Moda Paulista, não na sua forma mais ruralizada e fixa de realizar as rimas, mas sobretudo no aspecto de "construir um romance, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todos os gêneros (...) Mais raramente, são líricas e amorosas". Marcondes, Marcos Antonio (org.), "Enciclopédia da Música Brasileira", Art Editora Ltda, SP, 1977. p.493. Bons exemplos desse tipo de gênero paulista que impressiona a imaginação e sem qualquer romantismo são as inúmeras e incríveis histórias de bichos que brigam (Sururu no Galinheiro - Raul Torres - 1934), fazem festa (Festa de Bicharada - Raul Torres e João Pacífico - 1936), jogam futebol (Futebol dos Bichos - Raul Torres - 1933), etc.

[55] - Andrade, Mário de, "Modinhas Imperiais. Prefácio", Casa Chiarato, L.G. Editora, SP, 1930, p.8.

Scanned by CamScanner

cantavam as canções lamuriantes e chorosas que falavam sobretudo de amor"[56]. É por isso que Gilberto Freyre disse que a modinha foi cantada no "*Segundo Império por uns ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até das palhoças*"[57].

Na realidade o que Antônio Alcântara Machado denomina de "*modinhas paulistanas*" é fruto de um trabalho etnográfico que realizou, a respeito de algumas canções que circulavam pela cidade de São Paulo entre o final da década de 1920 e início de 1930. Em 1930, com uma introdução explicativa, chamou o trabalho de "*Lira Paulistana*", somente publicada em 1935, após sua morte, na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo[58]. Essas canções recolhidas pelo autor entre o final dos anos 20 e início dos 30 seguiam mais ou menos a mesma linha básica. Compositores anônimos partiam de fatos diários que comoviam e chocavam o cidadão mais comum, criavam sobre a melodia conhecida uma nova letra, "recriando" assim a canção. Por isso, segundo Antonio Alcântara Machado, a modinha urbana paulistana tem "*letra de assunto em regra policial posta a martelo*

---

[56] - José Ramos Tinhorão apresenta uma teoria distinta da defendida por Mário de Andrade, Câmara Cascudo, "Dicionário do Folclore Brasileiro", Ed. Itatiaia, 5ª. ed., 1984, entre outros, sobre a trajetória erudita da Modinha que se populariza no século XIX. Segundo o pesquisador, a Modinha já era uma canção tipicamente popular e brasileira no século XVIII. Ela teria sido levada para Portugal no final do XVIII por Domingos Caldas Barbosa, criando forte impacto na Corte portuguesa. Compositores eruditos portugueses, que estudaram na Itália, começaram então a escrever para o gênero dando-lhe forte contornos operísticos e românticos, para serem acompanhadas por piano, dando ao gênero o conhecido conteúdo erudito. Ela tornaria-se novamente popular no Rio de Janeiro e Salvador quando foi readaptada por chorões e músicos populares no final do século XIX, processo que Tinhorão denomina de renacionalização e repopularização. Ver "Pequena História da Música Popular", José Ramos Tinhorão, Círculo do Livro, SP, s/d.

[57] - Gilberto Freyre apud Hermano Viana, "O Mistério do samba", Jorge Zahar Editores/Ed.UFRJ, RJ, 1995, p. 40.

[58] - Machado, Antonio Alcântara, op. cit

Scanned by CamScanner

dentro do ritmo de uma música em voga, feita para explorar a sensação produzida por um fato, impressa em papel volante e vendida a tostão o exemplar (...) Assim é a modinha urbana impressa" [59]. Desta afirmação é possível retirar dois elementos importantes da tradição da canção popular: o ato de imprimir as letras das canções em folhetos e a utilização da melodias já conhecidas e reconhecidas por boa parcela da população, com letra diferente da original e geralmente comentando fato momentâneo e corriqueiro.

O primeiro fato, a impressão das letras para ser cantada individual ou coletivamente, é conhecido por poetas e escritores populares na Europa desde pelo menos a Idade Moderna[60]. Porém, durante o transcorrer da Revolução Francesa houve algumas situações muito semelhantes às que ocorriam nas ruas de São Paulo na década de 1930, que uniam as duas práticas relacionadas com a canção popular e, por isso, vale a pena destacar. Na França revolucionária, algumas canções populares com melodias já conhecidas da população eram "recompostas", apenas acrescentando versos ou criando versos novos, e eram impressas nos jornais e folhetos partidários para serem cantadas coletivamente. Entretanto, se os "compositores" paulistanos tratavam dos pequenos fatos cotidianos da grande cidade, na França revolucionária as músicas geralmente comentavam os fatos políticos momentâneos, pois eram eles que estavam em primeiro plano na ordem das preocupações da sociedade francesa naquele momento. Deste modo, as canções assumiam um destacado caráter de mobilização e conscientização política e geralmente seguiam as mudanças

---

[59] - Idem ibidem, pp. 195 e 196.

[60] - Burke, Peter, "Cultura Popular na Idade Moderna", Cia. das Letras, SP, 1989, principalmente no capítulo 3 da Parte 1 e Chartier, Roger, "Cultura Popular: Retorno a un Concepto Historiografico", IN *Manuscrits*, No. 12, Gener, 1994, p.12.

Scanned by CamScanner

conjunturais e alternância no governo, aderindo ou combatendo quem estava no poder; *"depois perdiam a popularidade quando o evento ia passando"* [61].

Muitas vezes também eram feitas paródias das canções acrescentando, retirando ou transformando totalmente os versos. Mesmo canções que já tinham certa respeitabilidade oficial e popular, e portanto com um corpo melódico e poético conhecido, como a revolucionária Marselhesa, sofreram vários tipos de transformações. No caso específico da canção composta em 1792 por Rouge de Lisle, ela teve cerca de 250 paródias.

Com a diminuição do ímpeto revolucionário no período do Diretório, houve uma clara bifurcação nos destinos das composições e prática do canto. O Estado e os jornais passaram a se interessar e veicular quase exclusivamente os hinos e canções oficiais, geralmente cantados nos eventos políticos. De outro lado, as canções populares continuaram a ser compostas e praticadas nas ruas, cafés e bares e cantadas nos encontros festivos, bebedeiras noturnas, etc., e passaram a ocupar então o noticiário policial[62]. Apesar da inexistência da mídia eletrônica, parece que as canções "mais revolucionárias" e com maior "definição política", tinham aumentadas suas possibilidades de serem impressas e depois cantadas por público maior.

No Brasil a divulgação da música popular através dos folhetos impressos e partituras tornou-se comum a partir da segunda metade do século XIX. Mesmo com a ampliação e expansão das formas de difusão através dos meios eletrônicos durante os anos 30, essa prática continuou recorrente. Geralmente as editoras musicais e

---

61 - Mason, Laura, "Canções: Mesclando os Veículos", IN *Revolução Impressa*, (orgs.) Roberto Darnton e Daniel Roche, Edusp, SP, 1997, p.341.

62 - Idem ibidem, p.359

Scanned by CamScanner

gravadoras editavam pequenos folhetos, utilizando as duas faces, com as letras das músicas que pretendiam popularizar, podendo ser vendidos ou distribuídos gratuitamente. Essa forma de difusão tornava-se mais agressiva e concorrida na época que antecedia o carnaval. Para serem conhecidas um pouco antes e durante as festas do Momo, as marchinhas eram excessivamente tocadas, cantadas e vendidas ou distribuídas gratuitamente em folhetos, pretendendo alcançar o gosto médio de boa parte da população. Em 1934, por exemplo, a Cia. de Discos Victor, em um anúncio de venda de seus discos recomendava ao leitor pedir "*o nosso folheto especial com as letras dos discos do carnaval de 1934, cuja distribuição é gratuita*" [63]

Às vezes as companhias fonográficas publicavam no período pré-carnavalesco diretamente nos jornais (como na França revolucionária) , através de matérias pagas, as letras de marchinhas carnavalescas que acreditavam ser sucesso certo e, portanto, um "estouro" de venda. Em fevereiro de 1935 o jornal O Estado de São Paulo tinha publicado em suas páginas três marchas de autores conhecidos do carnaval carioca, que tratavam de temas próprios do carnaval como a sensualidade da mulata, a alegria da festa, o morro, etc.. A letra de "*Grau 10*", de Lamartine Babo e Ary Barroso", era um rasgado elogio à beleza da mulata, reconhecida internacionalmente:

A Victória há de ser tua, tua, tua...
Moreninha prosa
Lá no céu a própria lua, lua, lua...
Não é mais formosa!
Rainha da cabeça aos pés
Morena eu te dou grau dez!

---

63 - OESP, 07/04/1934, p.17.

Scanned by CamScanner

O inglês diz: "Yes, my baby"
O alemão diz :"Ya, corração"
O francês diz: " Bom jour, mon amour. Trés bien, trés bien"
O argentino ao te ver tão bonita
Toca um tango e diz: "Milonguita"
O chinês diz que diz mas não diz
Pede bis, pede bis, pede bis

A marchinha "*Muito Mais*" de Nassara e Francisco Alves, também destacava a mulata como tema central da canção e do carnaval:

Uma lourinha incomoda muita gente
Mas a moreninha incomoda muito mais (...)
A cor morena não nega
A ela a gente se entrega
Pois a morena é um bocado de pequena
Morena, Morena

Já "*Seu Abóbora*" de Hervé Cordovil e Janeiro Ramos, fala da alegria do carnaval, principalmente da gente do morro, e do "respeito" à polícia:

Seu Abóbora
Cadê seu pessoal
Vai começar o carnaval (...)
Vamos todos fazer força
Prá brincar o carnaval
Mas cuidado com a polícia
Que tem força especial [64]

Já as editoras musicais de maior alcance comercializavam durante todo o ano as canções acompanhadas por partituras[65]. Na década de 1930 casas editoriais como a *Levy, Vitale, Ricordi, Chiarato, Mangione, Campassi e Camim*, etc.,

[64] - OESP, 17/02/1935, p.1.
[65] - Ver material do Anexo 1.

Scanned by CamScanner

publicavam, além do repertório de música erudita nacional e internacional, vasto catálogo de música popular de diversos gêneros, transitando do sertanejo às operetas; do samba ao choro[66]. Numa época em que os meios eletrônicos davam seus passos iniciais, principalmente o rádio, as partituras, avulsos e folhetos permaneciam com relativo destaque no circuito de difusão musical de São Paulo[67]. Em meados da década, as inúmeras emissoras de rádio também começaram a editar seus folhetos e até pequenos cadernos de canções, que obviamente seriam destacados e divulgados pela emissora. Alguns autores, como Paraguassú, chegaram a editar por conta própria seus livretos de canções e modinhas.

Com relação ao segundo aspecto, isto é , à utilização de melodia conhecida com letra "posta a martelo", não deveria causar muita estranheza ao seu

---

66 - Sobre a impressão musical no final do século XIX ver "Música na Cidade de São Paulo (1859-1900). O Circuito da Partitura", Janice Gonçalves, Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1995.

67 - Na realidade essa prática até hoje continua bastante usual, principalmente nas inúmeras revistas bem populares que contém letra, melodia e harmonia de diversos gêneros de música, e que são vendidas a preços módicos em bancas de jornal. A variedade de revistas, a diversidade temática e a longevidade de seu uso demonstram a existência de um mercado consumidor ativo neste setor, permitindo tiragens permanentes. Sem questionar seus conteúdos, forma e função, os exemplos se multiplicam: "Violão e Guitarra", Ed. Imprima Ltda, SP, "Músicas Famosas", idem, "Samba Nota Dez", idem, "Festival de Sucessos", Ed. Scorpion Ltda, SP, "Unidos pelo Rock", idem, "Viva Cantando", Ed Promocional Ltda, SP, "Toque de Sucessos", idem, "Violão e Viola Sertaneja", Ed. Brasil Rural American Contry Comercial Ltda, SP, "Letras e Músicas - Violão e Teclado", Ed. Dehon Ltda., RJ, "Revista Teclado", idem, "Revista Corda, Violão e Guitarra", idem, "Acordes. Séries Partituras", Ed. Zolar Ltda, RJ, "Revista Acordes. Série Teclado", idem. "Revista do Samba", Ed. Jazz, SP. É interessante observar que apesar da variedade de editoras produzindo esse tipo de obra, a imensa maioria dessas empresas paulistas são de responsabilidade de um mesmo corpo editorial, que constitui uma única empresa que se divide de acordo com a linha musical. Seguindo mais ou menos a mesma linha, recentemente edições com conteúdo mais elaborado, bem acabadas e estruturadas, influenciadas por edições norte-americanas (Songbooks), pretendem apresentar a obra completa de apenas um compositor, e são constituídas das letras, melodias e acompanhamento harmônico das canções.

Scanned by CamScanner

autor pois ela tem diversas variantes bem comuns na tradição musical brasileira. Em primeiro lugar, é uma prática muito semelhante às utilizadas no folclore. Uma mesma melodia, às vezes com pequenas alterações que não redefinem totalmente sua estrutura sonora e harmônica, serve de base a diversas letras, sejam elas parcial ou completamente alteradas. É por isso que encontramos nas diferentes regiões do país a mesma melodia com letras parcial ou totalmente transformadas. O inverso também é verdadeiro, ou seja, a letra torna-se o modelo para a variação parcial ou total da melodia. Trata-se, portanto, de variações sobre um mesmo modelo. Improvisar sobre um modelo estabelecido (musical ou poético) pela tradição e reconhecido pelos autores e instrumentistas é uma prática recorrente nas tradições culturais regionais, locais e folclóricas[68]. O que se denomina hoje de música popular brasileira, por exemplo, sempre soube utilizar muito bem esta base modelar, partindo dela para a criatividade e improvisação[69].

Além deste aspecto relacionado com o folclore, a tradição musical das modinhas no Brasil também permite perceber a mesma prática de adaptações e utilização de modelos. Mário de Andrade nos diz, de modo crítico, por exemplo, que na segunda metade do século XIX havia uma gênero de modinha que era adaptação

---

[68] - Burke, Peter, op. cit, principalmente capítulo V da Parte 2.

[69] - Um exemplo bastante conhecido é o da seqüência de acordes de escalas maiores conhecida como I (Tônica), V (dominante) e IV (subdominante) e I, IV e V (por exemplo, na escala de Dó maior, os acordes de Dó, Sol e Fá), que servem de modelo para diversos gêneros da música brasileira. Na realidade essa seqüência revela a base atrativa e organizativa de toda a música tonal ocidental. Essas seqüências também são amplamente utilizadas e conhecidas intuitivamente por amplos setores da música popular brasileira, servindo de modelo e base para boa parte das composições populares.. A Bossa Nova, p.ex., utiliza-se outra seqüência harmônica que causa relativa estranheza que a caracteriza: II, V, I (sempre acompanhados por diversos tipos de 7as. e 9as). Entretanto, é preciso reconhecer também que no Brasil os modelos Modais sempre foram bem utilizadas pelos compositores populares.

Scanned by CamScanner

de letras a músicas conhecidas, principalmente trechos de óperas. As letras eram encaixadas nas melodias ou então eram recitadas acompanhadas ao piano por um motivo musical conhecido, e seus autores denominavam esse gênero "*cambalo de adaptações de* paródias" [70]. Muitas vezes havia muito exagero nas adaptações, com evidente "*desleixo métrico e bom comportamento conjugal*" e com "*melodia* [que] *não soa absolutamente modinheira*" e muitas vezes a "*os textos brasileiros a melodias européas não vem indicada*" [71].

Por fim, Juó Bananére, autor profundamente vinculado às tradições da cultura popular urbana paulistana, já indicava no início do século o uso bem humorado das paródias musicais. Em diversos poemas ele apontou as canções que deveriam servir de referência ou acompanhamento e chegou mesmo a gravar discos com pequenas histórias e crônicas e em um deles cantou uma paródia. Em "*O Varredore da Rua*", por exemplo, pedia o acompanhamento "*c'ao musica dus condolero do amore*"; e em "*A Ganço du Gaizer*", "*C'ao a musica Tiperêra*". Já nos poemas "*O Dudu*", com críticas a Hermes da Fonseca, e "*Ao Luar*", ele indica a utilização e/ou acompanhamento de duas famosas canções da época de Catulo da Paixão Cearense. No primeiro "*c'ao a cabocla do caxangá*" e "*luar do sertó*" [72] acompanharia o segundo poema.

A intenção de Bananére é nitidamente de parodiar tanto temas como canções. Como já foi salientado no capítulo anterior, as melodias e a poesia de Luar

---

[70] - Andrade, Mário de, Op. cit, p.7, Grifo meu. Como se vê, a paródia sempre foi bem utilizada na música brasileira.

[71] - Idem ibidem, nota No.7.

[72] - Bananére, Juó, "La Divina Increnca", Ed. Folco Masucci, 2ª.ed., SP, 1966. Respectivamente pp., 50 e 51, 67 a 69, 43 a 46, 63 e 64.

Scanned by CamScanner

do Sertão e Cabocla do Caxangá, representavam aquela tradição poética do início do século vinculada ao regionalismo nordestino que exaltava a natureza e o homem do sertão, sempre com certo tom empolado. Talvez ele não aceitasse bem a produção semi-erudita e intelectualizada de Catulo e Cândido das Neves, distante da linguagem comum e diária das ruas. Assim, parece que Bananére também queria ironizar e criticar esse tom semi-erudito e o forte desejo de ascensão social. Por isso, a linguagem e melodias originais não se coadunam de nenhum modo com o humor, as temáticas e a estrutura essencialmente coloquial da língua macarrônica de Bananére; o contraste proposital é gritante. Não é possível também repetir a prosódia e as rimas originais do trecho, já citado no capítulo anterior, de:

Não há, ó gente, oh não
Luar como esse no sertão
Oh que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão (...);

com a paródia:

Si a lua nace
Atraiz da gaza du Mauriço
Mais parece un quejo suisso
pelo çeu adisparado
Ai che vuntade di cumê illa intirigna

É quase impossível também procurar alguma semelhança de rima e tema entre esses dois trechos poéticos:

Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente	*Faize quatro anno inzatamente migna gent*
Essa gente tão valente	*Che subi p'ra presidenti*
Do sertão do Jatobá	*A xirosa griatura*
E o danado do afamado Zeca Lima	*Tuttos munno ariclamáro i prutestaro*

Scanned by CamScanner

Tudo chora numa prima	*Ma nu fin tuttos cançáro*
E tudo quer te traquejá	*I subi u "garadura"*

A direção seguida por Bananére é de fato a da paródia, mas levada ao seu limite pois ele não procura apenas uma adaptação burlesca do original. Os contrastes e seu humor permitem apenas uma referência ao original, de resto ele procura "destruir" e anarquizar com ironia e humor esse mesmo original ou a temática utilizada, deslocando totalmente seus sentidos.

2.1. As modinhas paulistanas

As canções recolhidas por Alcântara Machado, no final dos anos 20, demonstram e sintetizam essas características que, de modo contrastante, assumem na cidade de São Paulo um tom narrativo, trágico e violento em seus temas, caracterizando uma paródia no sentido diverso e invertido daquele do utilizado mais normalmente, ou seja, a paródia humorística. Apesar da variedade de sentidos, uma das características mais conhecidas e usuais da paródia é o da farsa que objetiva realizar uma imitação ou adaptação cômica e burlesca de qualquer tipo de texto (peça literária, teatral ou musical). Porém, nessas *"modinhas paulistanas"* dos anos 20/30 a imitação e a farsa assumiram tom trágico e lúgubre. Por vezes as tragédias e as desgraças ganharam proporções tão gigantescas que resvalaram para um tom profundamente irônico e humorístico dando contornos a tragicomédia.

Em uma dessas "modinhas paulistanas" é bastante visível essa prática e pode servir de modelo interpretativo para as outras, pois além de se utilizar de letra do tom trágico e ser acompanhada pela melodia de conhecida modinha da época

Scanned by CamScanner

"*Perdão Emília*", ela revela problemas de harmonia entre a melodia e a nova letra que se reproduzem de modo idêntico nas outras canções.

Perdão Emília, composta na segunda metade do século XIX, de autor desconhecido[73], difundiu-se largamente entre seresteiros e chorões e, em São Paulo, alcançou sucesso na voz de Paraguassú[74]. A letra dessa modinha segue numa certa direção que apresenta temas de nítido perfil mórbido:

Já tudo dorme
Vem a noite em meio
A turva lua
Vem surgindo além
Tudo é silêncio só se vê na campa
Piar o mocho no cruel desdém
Depois um vulto de roupagem preta
No cemitério com vagar entrou
Junto ao sepulcro, se curvando ao medo
Com tristes frases nesta voz falou

Ao lado da morbidez alinha-se também um tema bastante comum na época que é o do amor não realizado, impedido pela morte:

Perdão Emília se roubei-te a vida
Se fui impuro, fui cruel, ousado
Perdão Emília se manchei teus lábios

---

73 - Muitos atribuem sua autoria a Eduardo das Neves (RJ-1874-1919). Outros, como Almirante, dizem que é autoria de José Henriques da Silva, jornalista português radicado no Rio de Janeiro, que a compôs em 1874 aos 19 anos, com melodia de Juca Pedaço. Abel Cardoso Jr. na Apresentação de "Paraguassú. Noite Enluarada", Revivendo, CD, s/d.

74 - Gravação de 1945 com Paragassu e Rago e seu Conjunto. Arranjo de Paraguassu. IN "Saudades de Minha Terra", Evocações Produções, SP, 1988. A mesma gravação está em "Paraguassú. Noite Enluarada", Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda. PR, CD, s/d.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Perdão Emília, para um desgraçado
Monstro tirano, prá que vens agora
Lembrar-me as mágoas que por ti passei
Lá nesse mundo em que vivi chorando
Desde esse instante em que te vi e amei

Essa história que mescla morbidez e amor não realizado, que inicia em tom trágico, é também é concluída através da tragédia;

Chegou a hora de tomar vingança
Mas tu ingrato, não terás perdão
Deus não perdoa tuas culpas todas
Castigo justo tu terás então
Mas eis que um corpo, resvalando a terra
Tombou de chofre sobre a pedra fria
E quando a aurora despontou na lousa
Um corpo inerte a dormitar se via
Perdão Emília ...[75]

Como se pode observar, a poesia dessa modinha associa a clássica relação entre amor, medo e tragédia, típicas do romantismo, com temas exageradamente mórbidos. A idéia da necessidade de perdão por ter avançado demais com o amor e/ou paixão, tornando-o quase sexual, também é bem típica de certos românticos brasileiros e que Mário de Andrade tanto critica. Para eles a mulher era algo sublime e intocável e de certa forma o amor carnal os repugnava. Por isso, segundo Mário de

---

[75] - A letra está baseada em duas referências: a gravação de Paraguassu de 1945 e na partitura editada pela em Fermata 1945. A letra da partitura contém algumas quadras a mais inexistentes na gravação. As duas estrofes adicionais da versão da partitura são: Perdi as flores da capela virgem/Cedí ao crime que perdão não tinha/Mas tú manchaste a minha vida honesta/Depois zombaste da fraqueza minha/Ai quantas vezes, a meus pés curvado/Davas-me provas de teu puro amor/Quando eu julgava que tu fôsses anjo/ Não via fundo nêsse olhar traidor).

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Andrade, eles falam de mulheres que "*si não são consaguineamente assexuadas (mãe e irmã) ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis*" [76]. Na realidade essa idealização da mulher e a dificuldade da realização carnal do amor ou do desejo também tem reconhecidas origens no amor cortês e se revelam de modo candente, por exemplo, nas relações entre Tristão e Isolda[77].

A melodia e a estrutura harmônica da canção obviamente acompanham a mórbida, triste e trágica história. Por isso, está estruturada em tom menor[78], (Ré menor em compasso de 4/4) que quase sempre nos transporta a sensações e sentimentos tristes e fúnebres e sombrios[79]. É interessante assinalar aqui, pois o fato reforça e colabora para compreensão do imaginário da época, que Paraguassú chegou a ser de certo modo "responsabilizado" por uma série de suicídios de mulheres que não suportavam a tristeza e melancolia das canções interpretadas por ele[80].

Pois bem, na passagem dos anos de 1920/30 circulava impressa pela cidade de São Paulo, uma "modinha" de autor desconhecido para ser cantada com a melodia de "*Perdão Emília*". Diferente da original, a paixão e o amor são concluídos mas com certa dificuldade, já que a jovem apaixonada teve que fugir com o jovem soldado pois queriam obrigá-la a um casamento sem amor com um oficial. As

---

[76] - Andrade, Mário de "Amor e Medo", IN *Aspectos da Literatura Brasileira*, Livraria Martins Ed., 5ª.ed., SP, 1974, pp. 204, 205 e 206.

[77] - "O Romance de Tristão e Isolda", Joseph Bédier, Ed. Martins Fontes, Coleção Gandhãra, SP, 1991

[78] - Baseado na partitura Ed.Fermata do Brasil, SP, 1956. Adaptação e arranjo de João Portaro.

[79] - De acordo com José Miguel Wisnik "O Modo menor introduz uma variação ambiental e colorística na música tonal, que costuma ser associada (numa evocação do ethos) a conotações tristes e sombrias". O Som e o Sentido, Cia das Letras/Círculo do Livro, SP, 1989, p.130.

[80] - Ver depoimentos de Paraguassú e Luiza Ricciardi Lopes, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

referências às dificuldades para consumar o amor entre o soldado Sebastião Ramos e a trabalhadora Gertrudes Pinto são evidenciadas ao longo da própria história e por meio das citações de Dante e Petrarca que sofreram, respectivamente, por seus míticos amores, Laura e Beatriz.

Amor eterno
Jurou Sebastião Ramos
De joelhos
E com a mão no coração
Era de noite na deserta rua
Só os grilos trilavam na escuridão
A moça o peito arfando, o rosto quente
Sorria de pudor e confusão
E em seus olhos lustrosos de sultana
Brilhava rubra a chama da paixão
Ó lira dos cantores imortais
Lira de Dante Petrarca e seus rivais
Socorre ó lira o pobre trovador
E canta as efusões daquele amor
Gertudres Pinto a moça se chamava
Do trabalho vivia honestamente
Seus patrões que a estimavam como filha
Queriam que cassasse c'um tenente
Mas o amor ninguém pode governar
Desprezando os carinhos de um graduado
Gertrudes resolveu na mesma noite
Fugir com Sebastião simples soldado
Então a lua amiga dos amantes
Surgiu rompendo as nuvens côr de arminho
E mandou o seu halo mais formoso
Que os dois jovens guiou todo o caminho[81].

[81] - Autor desconhecido, In Antônio Alcântara Machado, op. cit, p.205.

Scanned by CamScanner

É perceptível que a letra é *"posta a martelo"*, pois não há rigidamente correspondência à métrica e à rima da original. Já nas primeiras estrofes se verificam as incongruências que se repetem inúmeras vezes nessa em outras "modinhas". É logo no início também que sua prosódia não se ajustam com a acentuação da melodia original. Versos e melodia não combinam, por exemplo, no segundo compasso quando se faz referência ao nome do protagonista da história, Sebastião Ramos. As semínimas de Lá e Fá acompanham o verso *"noi-te em"* que se resolve no compasso seguinte com mais duas semínimas em Mi e Ré , com a palavra *"mei-o"*, como pode ser verificado logo a seguir no trecho da partitura (a partitura completa está no Anexo 2). Pois bem, a colocação de Sebastião subverte essa ordem, pois está divididao em quatro sílabas com a tônica no *"ão"*. Assim, sobram sílabas (4 - *Se-bas-ti-ão*) para a melodia e divisão do compasso (duas semínimas em Lá e Fá), como demonstra a letra colocada na parte superior da partitura.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Isto pode ter sido resolvido pelo autor da "moqinha" de inúmeras maneiras, como demonstra certa criatividade na tradição do músico popular. Uma dessas formas talvez tenha sido a seguinte: dividir a semínima de Lá em duas colcheias para combinar com as duas primeiras sílabas (*Se-bas*) e provavelmente reunir as duas sílabas finais no Fá, pois a sílaba "*ti*" também tem características tônicas, formando apenas uma como "*tião*"[82], criando um efeito bastante estranho, como revela a letra na parte inferior da partitura. Mesmo com essas possíveis resoluções, ainda permaneceriam dois problemas que criam um evidente descompasso entre letra e melodia. O acento de "*jurou*" está deslocado, pois a tônica da palavra está na segunda sílaba (*rou*), que na melodia corresponde à segunda colcheia em Fá do segundo tempo (tempo mais fraco), ou seja, o acento forte da palavra cai no acento mais fraco de um tempo fraco (segundo de 4/4). Assim, torna-se necessário cantar a palavra "*jurou*" quase como se fosse uma única sílaba, decaindo rapidamente. E, finalmente, há um contraste muito forte entre a dinâmica da palavra e a resolução melódica do segundo compasso. A melodia é caracteristicamente descendente da dominante em direção à tônica do Ré menor (Lá, Fá, Mi e Ré), quando a palavra Sebastião é fortemente ascendente, pois é composta por três sílabas finais tônicas (bas-ti-ão), criando uma resolução invertida entre melodia e letra.

Discordância métrica e silábica, falta de rima, contraste entre a dinâmica das palavras e da melodia, descompasso da prosódia e acentuação da melodia. Diante de todas essas alterações e problemas provavelmente tornava-se muito difícil, quase impraticável, cantá-la seguindo literalmente a melodia original e a letra da

---

[82] - A resolução muito bem acabada dada aqui, foi sugerida pelo maestro Miguel Briamonte, que destaca que esta é uma das soluções possíveis, mas qualquer que seja ela, a alteração na música é indispensável.

Scanned by CamScanner

"modinha". Na verdade, parece que de maneira geral não havia mesmo qualquer intenção dos diversos compositores anônimos em exercer a rima e a consonância de maneira plena. O que de fato tinha importância era a liberdade da rima e verso comentando um fato momentâneo do cotidiano através da referência a uma melodia conhecida. Além disto, parece legítimo também levarmos em conta mais dois aspectos que não são tão estranhos à música popular no Brasil. Em primeiro lugar, talvez alguns compositores imaginassem que muitas vezes a melodia e a harmonia da canção original pudessem encobrir e disfarçar as discrepâncias e as faltas de ritmo e rima. De outro lado, essas melodias originais quando cantadas de modo informal pela população muito provavelmente eram transgredidas, transformadas e adaptadas à letra, encompridando ou abreviando a melodia e ritmo, iniciando, terminando ou intercalando interjeições, artigos, etc. para alongar ou abreviar a melodia, pois esses sempre foram na verdade procedimentos bastante usuais na música brasileira [83]. Somente muita improvisação e criatividade poderiam estabelecer algum tipo de relação e concordância literária e melódica e, como não há quaisquer registros sonoros desses improvisos, permanece impossível recuperar e afirmar quais as soluções foram dadas, resta-nos apenas aproximarmos delas.

Na canção "*Ave-Maria*", de Erotídes de Campos (Cabreúva, 1896 - Piracicaba, 1945)[84], por exemplo, a letra original está na mesma linha daquelas

---

[83] - Mário de Andrade, por exemplo, diz que a prática de encompridar os sons das melodias com interjeições, artigos iniciais, desligação fonética etc., para adaptar o verso é bastante normal nas músicas de origem afro-americana, In "O Samba Rural Paulista", In Aspectos da Música Brasileira, 2ª. Ed., Livraria Martins Ed./INL, SP/Brasília, 1975, p.208.

[84] - Composta em 1924 por Erotides de Campos. Há duas referências sobre o autor da letra: o próprio compositor e também de Jonas Neves, de acordo com a partitura da Ed. Cembra, 1952. Essa valsa foi gravada pela primeira vez em 1926 (Odeon) por Pedro Celestino e depois regravada inúmeras vezes, inclusive por Francisco Alves.

Scanned by CamScanner

canções comentadas no capítulo anterior, isto é, fala das saudades de um grande amor, no caso específico, do primeiro amor, sempre recordado quando o sino badala a Ave-Maria. Segundo depoimento de João Dias Carrasqueira, os choros, marchinhas, sambas, maxixes e principalmente as românticas valsas de Erotides de Campos eram muito tocadas pelos chorões, seresteiros e instrumentistas paulistanos dos anos 20 e 30. Contudo, a letra da canção paulistana que pede o acompanhamento de "Ave-Maria, conta uma trágica história que se passa na rua Caetano Pinto e envolve temas radicalmente opostos ao romantismo quase adolescente da original, tais como a sedução, pobreza, assassinato, criança abandonada e instituição de caridade.

A história se inicia com o sedutor Trindade, engravidando a mulher e desaparecendo logo em seguida. À jovem mãe, vítima do amor, restou a criança recém-nascida. Como era pobre e sem recursos, quis colocá-la na Roda[85], pois considerava que na Santa Casa ela seria melhor tratada. No entanto, não se sabe porque, a mãe mudou de idéia e resolveu deixá-la em um terreno baldio. Antes, porém, ao despedir-se da criança, apertou-a de tal modo no peito que terminou matando-a. O comentário final do autor é sobre os contornos injustos e terríveis da vida real, pois a mulher foi presa, a criança para o necrotério e o pai, culpado de tudo, permaneceu solto, "*pensando no carnaval*". Por isso, ele pede que a justiça divina castigue o sedutor. Clamar pela "*justiça divina*" é um fato que se repetirá em

---

[85] - A Roda era um instrumento utilizado pelas instituições de caridade para recolher crianças desamparadas e através da qual a mãe podia manter-se incógnita. Funcionava da seguinte maneira: em um muro qualquer da instituição havia um vão que era preenchido por um cilindro que girava sobre si mesmo, vazado em uma de suas partes; assim, a parte vazada alternava-se entre o lado de fora do muro da instituição - quando a criança era colocada na Roda - e o lado de dentro - quando a criança era recolhida por funcionários. A Roda ficou muito conhecida e temida pelas crianças na cidade de São Paulo, a tal ponto que tornou-se instrumento de terror dos pais para amedrontá-las.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

inúmeras dessas canções paulistanas, pois provavelmente vigorava a idéia de que a justiça dos homens não resolvia completamente a questão.

A estrutura harmônica da valsa-serenata original, também está em tom menor (Mi menor)[86] no compasso de ¾. Desde o início percebe-se que permanecem os mesmo problemas dos encontrados em "*Perdão Emília*", quando são confrontadas as estruturas da canção original e da paródia invertida. Em primeiro lugar, não há qualquer identificação silábica e a história da canção paulistana tem o dobro de texto que a original, como se vê logo abaixo, no confronto das duas canções:

Ave Maria	Canção Paulistana
Caí a tarde tristonha e serena	*Triste mãe certa noite de junho*
Em macio e suave langor	*Em que o frio anunciava geada*
Despertando no meu coração	*Carregava debaixo do chale*
A saudade do primeiro amor	*Uma pobre criança gelada*
Um gemido se esvai lá no espaço	*A inocente chorava de fome*
Nessa hora de lenta agonia	*E a mulher cujo peito secara*
Quando o sino saudoso murmura	*Por causa da muita miséria*
Badaladas da "Ave Maria"	*Tinha dor e a vergonha na cara*
Sino que tange com mágoa dorida	*Mãe infeliz*
Recordando os sonhos da aurora da vida	*Vitima do amor*
Daí-me ao coração paz e harmonia	*A filha idolatrada*
Na prece da "Ave Maria"	*Na Roda ela vai pôr*
No alto do campanário	*Pois o pobre a isso está sujeito*
Uma cruz simboliza o passado	*Porque o mundo é que é muito mal feito*
Dum amor que já morreu	*Menina sem pai nem mãe*
Deixando um coração amargurado	*Na Santa Casa recolhida*
Lá no infinito azulado	*Ao menos não verás a desgraça*
Uma estrêla formosa irradia	*Daquela que te deu a vida*
A mensagem do meu passado	*Não nego matei minha filha*

[86] - No arranjo da partitura de 1952 da Ed. Cembra, que assegura ser uma "edição definitiva revista pelo autor".

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Quando o sino tange "Ave Maria"
Sou infeliz mas não culpada
Culpado é o pai da criança
Que me deixou desamparada
Assim gemia a mulher
Entre um cabo e um soldado
Cansada de tanto sofrer
Na sala do delegado
São fatos desta existência
Tão cheia de risos e lágrimas
Do amor que nasceu o crime
Quem pagou foi a inocência
Ora vejam êste quadro
Terrível da vida real
A criança no necrotério
A mãe no posto policial
O pai contente da vida
Já pensando em carnaval
Durma bem
No seio da eternidade
Papai do céu
Há de castigar o Trindade

A discordância silábica cria o mesmo problema do encontrado em "*Perdão Emília*", pois já nas quatro primeiras linhas, por exemplo, a separação silábica da letra da canção paulistana não concorda com a original. Deste modo, no momento de cantarolar a paródia de acordo com a melodia original, sobram sílabas ou faltam notas: é necessário então alterar uma ou outra, ou as duas ao mesmo tempo, como já vimos anteriormente. Esse descompasso cria situações muito estranhas como a resolução da palavra "*junho*" no terceiro e quartos compasso da valsa, em uma mínima pontuada e uma mínima normal, alongando demasiadamente as duas sílabas.

A mesma situação se repete de modo mais evidente no sétimo e qitavo compassos,

Scanned by CamScanner

nos quais a palavra "*anunciava*" é prolongada exageradamente na tônica "*a*", através de mínima pontuada e uma mínima normal, as duas em Mi, para ser resolvida rapidamente numa colcheia também em Mi, como na letra na parte superior do pentagrama a seguir (partitura completa no Anexo 2). Talvez a solução na época tenha sido aglutinar a palavra "*frio*", no quinto compasso, em uma colcheia, pois a seqüência permitiria resolver aquele longo Mi de cinco tempos na sílaba final "*va*" da palavra "*anunciava*". No entanto, isso cria um outro problema e certo estranhamento na prosódia, pois, ao seguir a melodia, a tônica da palavra, se desloca do segundo "*a*" para a sílaba "*ci*" na primeira colcheia em Si, que rapidamente caminha com a colcheia seguinte para aquele "*a*" em Mi, resolvendo-se no prolongado Mi de 5 tempos.

A estrutura de "Ave-Maria", um clássico A-B-A (apresentação do tema, um Trio e retorno ao tema) é alterada obrigatoriamente pela paródia paulistana diante da maior quantidade de estrofes, e torna-se impossível saber quais as partes originais que se repetem na paródia invertida, pois não há registro sonoro da canção.

Assim, por todos os ângulos que analisemos essas duas "modinhas" que servem de modelo para a compreensão das restantes (ver Anexo 1 e 2) , fica a certeza da indicação de Alcântara Machado de que um de seus elementos básicos é a utilização de melodia conhecida com letra posta a martelo. Além das relações entre melodia e texto, outras características relativas ao seu conteúdo e forma são também bastante distintivos e compõem a estrutura das canções paulistanas.

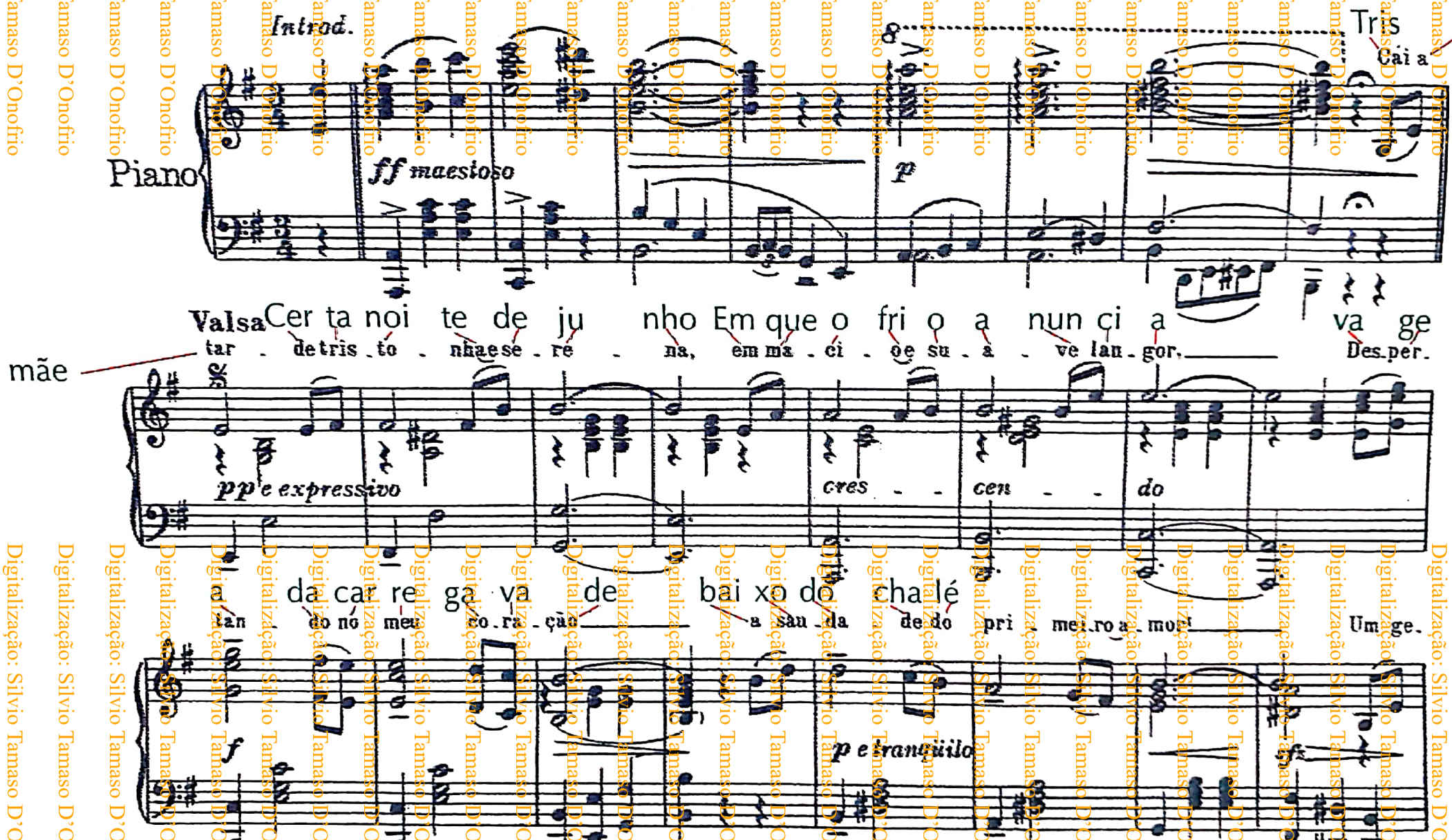
Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Ave Maria

VALSA SERENATA

Edição definitiva revista pelo autor

Letra e Música de
EROTIDES DE CAMPOS

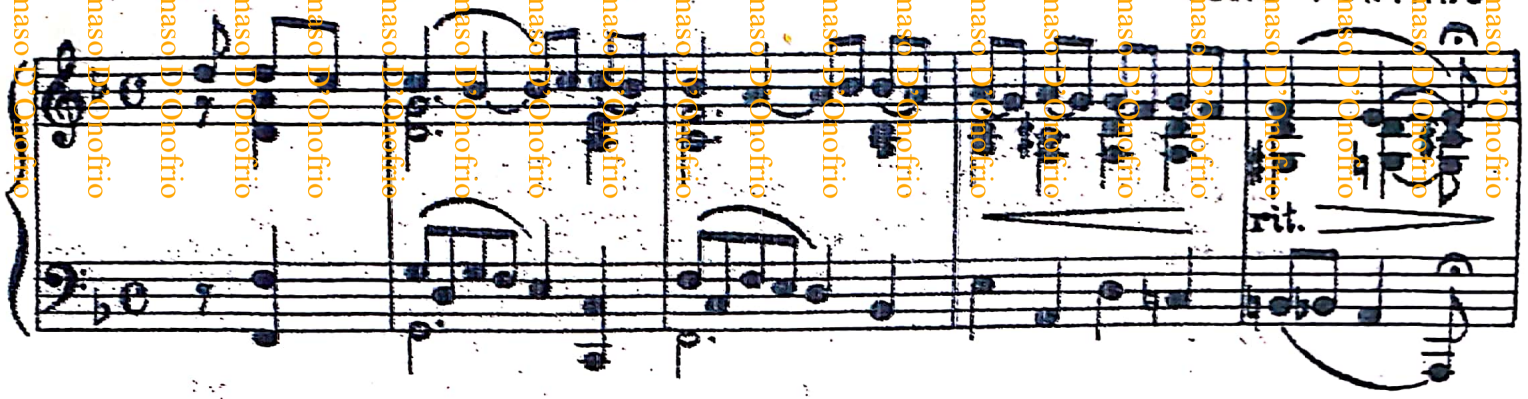


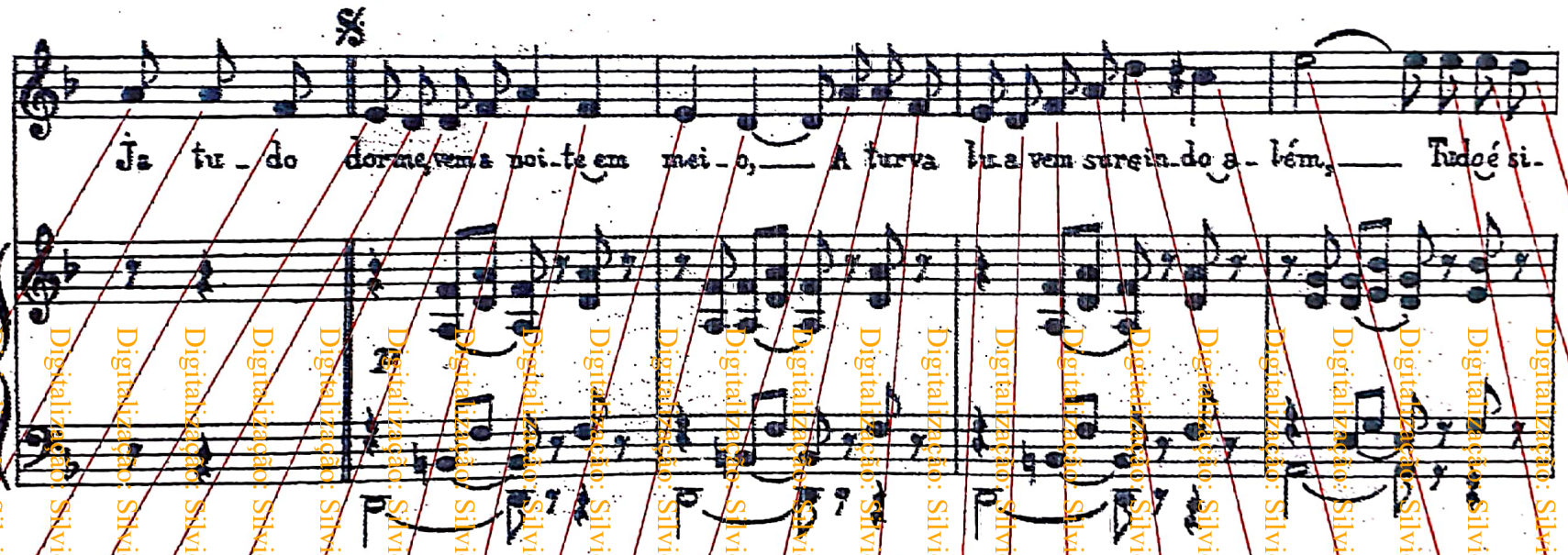
Scanned by CamScanner

PERDÃO, EMILIA!

CANÇÃO ROMÂNTICA

ADAPTAÇÃO E ARRANJO DE
JOÃO PORTARO





A mor e ter no Ju rou Se bas ti ão Ra mos de jo e lhos e com a Mão no co ra

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

3 - Música e Cotidiano em São Paulo

A história da paródia narrada a partir da valsa-serenata "Ave-Maria" serve justamente para nos introduzir nesse outro universo das "modinhas paulistanas", seu caráter excessivamente narrativo, com assuntos e temáticas trágicas. Se no caso da paródia de "*Perdão Emília*" o assunto da "*modinha paulistana*" trata da temática do amor de modo ameno e romântico, o restante dos temas das canções segue na contramão dos temas presentes no gênero de maneira geral, isto é, letras sentimentais, amorosas e lamuriantes. Os assuntos encontrados nessas "modinhas" são variados, mas giram em torno de alguns pontos convergentes. Em primeiro lugar, estão baseados nos fatos diários e reais que ocorrem na cidade. Geralmente, esses fatos criam forte impacto no cidadão da grande cidade, independente de sua origem social, cultural ou étnica e, nas canções paulistanas, ganham certo tom exagerado com o claro objetivo de destacá-los. Finalmente, esses fatos impactantes preenchem as colunas policiais dos jornais diários vorazes por eles, comovendo cotidianamente de modo intenso a população mais humilde. Nas 27 "modinhas" recolhidas por Alcântara Machado é possível observar essas narrativas que envolvem inúmeros temas, formando verdadeira(s) história(s) com começo, meio e fim que, na realidade, contam parte do cotidiano da cidade que começava a se consolidar com as contraditórias características de grande metrópole.

Ao lado dos aspectos modernizantes, embelezadores e agitados da metrópole do café, despontavam os elementos degenerativos e contrastantes que também são parte constitutivas das grandes cidades: a violência, os delitos, a morte, a miséria, etc. Deste modo, na cidade que crescia com incrível rapidez consolidando-se na década de 1930 como a maior cidade do país, homicídios e suicídios de diversas

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

origens e causas, associados a delitos de toda ordem, eram acontecimentos recorrentes. Boa parte deles eram originados no binômio que esquentava e apimentava o fato jornalístico: o amor/paixão não resolvido e o sexo. Mas não faltam casos de traição (feminina ou masculina), sedução (feminina ou masculina), abandono do lar ou de crianças desamparadas, sadismo, destino cruel, tragédias coletivas, velhos e crianças maltratadas, tudo isso envolvido por um clima generalizado de pobreza e miséria. São esses os fatos urbanos narrados pelas "modinhas paulistanas" e, portanto, seus temas centrais.

Boa parte desses elementos está concentrada, por exemplo, na história do sujeito que se desesperou por uma mulher, mas não uma mulher qualquer, mas por uma mulata cheia de manha e sensualidade, um verdadeiro *"chumbo que mata"*.

"Olhe a mulher
Olhe a mulher
Olhe a mulher
E veja o mundo como é"

Por ela o infortunado abandonou tudo sem, entretanto, conseguir contenta-la:

"Meteu a mão
Sem compaixão
Tá na prisão
E uma mulher foi a perdição
Os pais deixou
Depois roubou
Por fim matou
Mas a mulher não contentou" [87]

---

87 - Antonio Alcântara Machado, op. cit, p.201. Não há qualquer referência à música que deve acompanhar a história.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

Outra "modinha paulistana" que conta a história de um crime gerado por um amor não correspondido - neste caso, mais apropriadamente o sexo - e que deveria ser cantada com a melodia de *Canção de Pierrot* [88], uma valsa em ¾, em Sol Maior (partitura no Anexo 1). O fato ocorreu na rua da Moóca, onde morava Josefina, amada por todos no bairro mas *"tão cedo roubada ao mundo"*, assassinada pelo próprio noivo, atleta-corredor do Clube Espéria que teimava em transgredir a ordem das relações amorosas, ao insistir em manter relações sexuais com a jovem antes do casamento. Como os valores morais da época não permitiam que a mulher "séria" tivesse relações sexuais antes do casamento,

"Apesar das mil promessas
Josefina nunca quis
Se entregar antes da hora
Como qualquer meretriz" [89]

Como ela resistiu, o noivo *"Jurou terrível vingança/ Porque era moça séria"*. No dia 2 de março, ele a matou com *"uma faca assassina"* e logo em seguida foi preso. Mas para um assassino tão cruel não basta o castigo da lei, para gosto mais cruel da população, a pior sentença, como já foi destacado anteriormente, é a divina :

"Vejam só que crueldade
A moça morta no chão
E o assassino muito fresco
Caminhando prá prisão
Mas Deus sabe tudo
Há de um dia castigar

---

[88] - Música de A.X. e letra de Arlindo Leal. Partitura Editada pela Casa Beethoven, s/d. Porém, existe uma referência à mão na partitura designando o ano de 1918. Por isso, pelo menos desde esta data a música é conhecida dos paulistanos.

[89] - Antonio Alcântara Machado, op. cit, p.207

Scanned by CamScanner

Tão nojenta fera Humana

Que nasceu só para matar"

O assassinato por amor ou vingança também se revela em outra trágica história associada a diversos elementos que configuram uma intrincada história. Embalada pela canção *"Milonguita"*, que na realidade reforça profundamente o sentimento trágico tão característico desse gênero uruguaio e platino[90], a história inicia-se com sexo e gravidez antes do casamento, envolvendo o correto José Passarella e Leonor, *"brasileira filha de espanhóis, com cabelos da côr de carvão e dois olhos que nem dois faróis"* [91]:

"Na capela da Quinta Parada

Numa tarde do mês de dezembro

Se casaram dois jovens amantes

Cujo filho nascera em novembro"

Na realidade esse fato ocorreu devido à força da beleza feminina que se impõe diante da fraqueza do homem:

"Deste mundo

O perigo é a mulher

Abusando da sua força

Nada dá mas tudo quer

Sua beleza

Vive só de fazer mal

Mortes suicídios desgraças

---

90 - A Milonga era um tipo de dança e música popular nos subúrbios de Montevidéu e Buenos Aires nos fins do século XIX. Muito semelhante ao Tango tanto na estrutura harmônica e melódica como nas temáticas, esse gênero terminou sendo absorvido pelo Tango.

91 - Machado, Antonio Alcântara, op. cit, p.213.

Scanned by CamScanner

Como um báratro fatal"

Seguindo a complicada história de amor e morte, Leonor cansada da vida do lar e de casada, avisa que está deixando sua casa e o marido através de carta:

"A ventura porém não durou
Leonor conspurcando seu lar
De repente virou janeleira
Como moça que quer se casar"

Uma tarde depois do serviço
Passarela cansado chegou
Em sua casa que ao sol resplendia
E uma carta cruel encontrou
Nessa carta Leonor lhe dizia
Com palavras de frio desdém
Que deixava o marido e seu filho
Pois aos dois não queria mais bem

A reação do "macho ofendido" redundou em desfecho trágico, mas esperado e justificado para um marido traído:

Passarella na noite seguinte
Desvairado com justa razão
Encontrou Leonor que saía
De uma mais que suspeita pensão
Com dois tiros matou a perjura
Depois vendo o seu sonho desfeito
Liquidando com tanta amargura
Uma bala meteu no seu peito"[92]

De fato essa estrutura das "modinhas paulistanas", isto é, uso de música conhecida adaptada à letra com assunto momentâneo, parece que se apresentava de

[92] - Idem, ibidem p.214

Scanned by CamScanner

modo permanente nesta época em São Paulo, destacando-se sobremaneira ao olhar de Antônio Alcântara Machado. Por isso ele contou história semelhante no conto denominado *"Amor e Sangue"*[93] que parece ter gerado uma canção nesses moldes. Nele, os protagonistas são Nicolino, barbeiro e zagueiro do time do bairro, e Grazia, a operária que o despreza. Não suportando o desdém, Nicolino também a mata com uma punhalada. No dia seguinte os jornais registraram o tom de lamentação do assassino:

"Eu estava louco,
Seu delegado!
Matei por isso,
Sou um desgraçado"

Essa quadra acabou se tornando o estribilho de *"Assassino por Amor"*, uma canção para ser acompanhada pela música do *"'Fubá' com letra de Spartaco Novais Panini, que causou furor na zona"*[94].

Na realidade, esse tema, envolvendo a força da beleza e a da sensualidade femininas existentes nessas últimas histórias/canções paulistanas, parece que estava bem presente no imaginário de certa parcela da população dos grandes centros urbanos. Não é por acaso que esses elementos também se revelam com muita força e destaque, por exemplo, entre diversos compositores cariocas da primeira geração do samba urbano do Rio de Janeiro. Eles usaram e abusaram neste mesmo período dos anos 20 e 30 dessa idéia da "força" feminina. Entre eles, Sinhô (1888/1930-RJ), na

---

93 - Ibdem, "Brás, Bexiga e Barra Funda", Imesp/Dasp, Ed. fac-similar, SP, 1982.
94 - Idem, ibidem ., p. 66.

Scanned by CamScanner

canção *"Gosto Que Me Enrosco"* afirmou com todas as letras que o homem era incapaz de resistir à sensualidade feminina:

"Gosto que me enrosco de ouvir dizer
*Que **a parte mais fraca é a mulher***
Mas o homem com toda a fortaleza
Desce da nobreza
E faz o que ela quer
*Dizem que **a mulher é parte fraca***
Nisto é que não posso acreditar
Entre beijos e abraços e carinhos
O homem não tendo é bem capaz de ir roubar"[95]

Embora a canção inicie com um trecho bastante comum entre nossos românticos, como Castro Alves, que mostra aquela relação entre amor e medo[96] (*"Não se deve amar sem ser amado/É melhor morrer crucificado"*), sua perspectiva de modo algum recusa a mulher e seu amor. Tampouco está atravessada pelos sentimentos de medo e fobia ao amor carnal e sexual e pela necessidade da tragédia, como era comum entre a maioria dos românticos, pois o homem tanto aprecia e *gosta que se enrosca "entre abraços beijos e carinhos"* da mulher, ou seja, ele se envolve sentimental e sexualmente com a mulher, acompanhado por um alegre samba amaxixado. Portanto, se a canção se inicia com uma típica bandeira romântica, a resolução caminha em direção totalmente oposta. Em boa parte dessas canções paulistanas e sambas cariocas, o homem se coloca em posição de subserviência e

---

[95] - Ano da primeira gravação 1928, com Mário Reis. Esta canção é mais um dos recorrentes casos de apropriação musical de Sinhô. Na época, Heitor dos Prazeres reivindicou parceria na composição e ganhou indenização em dinheiro. Grifo meu.

[96] - Andrade, Mário de "Amor e Medo", IN *Aspectos da Literatura Brasileira*, Livraria Martins Ed., 5ª.ed., SP, 1974, pp. 207 e 208.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

fraqueza diante da mulher e o amor. De acordo com Nicolau Sevcenko, na tradição ocidental, essa subordinação sempre acabou impedindo a consumação do ato amoroso e do desejo[97]. Contudo, é perceptível que em certos discursos de poetas e compositores populares nem sempre é ou foi assim, pois em muitas canções o amor se consuma tanto nos aspectos positivos (novamente se *enrosca "entre abraços beijos e carinhos"*) como nos negativos, gerados pela sedução e mentira, que também produzem mãe desamparada ou solteira e etc.

Ismael Silva (1905/1978-RJ), em "*Se Você Jurar*" também revela a "força" da mulher, a incógnita e a manipulação de seus jogos de amor e sensualidade, que o homem não se cansa de jogar e perder. Porém, ele deixa transparecer que o jogo vale a pena se é possível conseguir um grande amor.

Se você jurar que tem um grande amor
Eu posso me regenerar
Mas se é para fingir mulher
A orgia assim não vou deixar (...)
A mulher é um jogo
Difícil de acertar
E o homem como um bobo
Não se cansa de jogar *(...)* [98]

É possível ainda fazer outra associação mais direta e evidente entre essa temática presente nas canções paulistanas e alguns sambas cariocas. Em um ritmado samba do final dos anos 30, Wilson Batista (1913/1969-RJ) em parceria com Ataulfo Alves (1909-MG/1969-RJ), denominado "*Oh! Seu Oscar*" ou "*Ela é da Orgia*",

---

[97] - Sevcenko, Nicolau, "Amor, Desejo e Punição em Tradição Popular", IN *O Obsceno*, (Org.) Olgária Matos, Ed.

[98] - Ano da primeira gravação 1931. Grifo meu

Scanned by CamScanner

vários elementos e temas presentes nas trágicas histórias paulistanas se encontram de modo mais alegre e bem humorado no samba carioca. Da mesma forma que na história anterior de Passarella e Leonor, despontam no samba carioca o homem que trabalha, a mulher que deixa o marido para ingressar na boêmia, a "ingratidão" da mulher, a notícia do abandono anunciada através de carta. Todavia, o clima e o desfecho da narração, associado à música (um alegre samba-canção) é totalmente distinto:

Cheguei cansado do trabalho
Logo a vizinha me falou:
-Oh! Seu Oscar
Tá fazendo meia hora
Que sua mulher foi embora
E um bilhete deixou
O bilhete assim dizia:
- Não posso mais eu quero é viver na orgia
Fiz tudo para ter seu bem-estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando meu corpo noite e dia
Ela é, é da orgia
É...parei!"[99].

A temática e o tom da canção aparentemente está integrada à orientação oficial do trabalhismo getulista da segunda metade de década de 1930, representada no samba carioca por algumas canções de Ataulfo Alves, Roberto Riberti[100], .

[99] - Ano da primeira gravação, 1939.
[100] - A canção "Eu Trabalhei" foi composta em parceria com Jorge Faraj e gravada por Orlando Silva e Regional, pela Victor em 1940: *"Eu hoje tenho tudo, tudo o que um homem quer/Tenho dinheiro, automóvel e uma mulher/Mas para chegar até o ponto em que cheguei/Eu trabalhei, trabalhei, trabalhei/Eu sou feliz/E posso aconselhar/Quem faz o que eu fiz/Só pode melhorar/E quem diz que o trabalho/Não dá camisa a ninguém/ Não tem razão, não tem, não tem".*

Scanned by CamScanner

Herivelto Martins[101], João de Barro e Alcir P.Vermelho[102]. Nesse samba o homem parece ser um trabalhador exemplar, mas na realidade ele segue na contramão tanto dos sambas da "malandragem" como da "legitimidade"[103]. No universo da malandragem, estritamente masculino, era o homem quem deixava ou explorava a mulher. Aqui a situação esta invertida, já que a mulher vive a "malandragem" - "a orgia" - e nem por isso torna menos interessante ou pejorativa a condição da mulher, que também quer e vai usufruir a boêmia e o carnaval. Desta forma a canção também destoa do oficialismo trabalhista do Estado Novo, pois se o homem é trabalhador, a mulher é boêmia e "malandra", o que, convenhamos, para as regras morais e políticas autoritárias e machistas da época era muito mais difícil de absorver e, sobretudo, compreender.

Todavia, é preciso sempre relativizar um pouco a idéia de participação e adesão desses sambistas que necessitam sobreviver de música durante o Estado Novo. Ataulfo Alves, por exemplo, tem algumas canções que revelam certa influência do trabalhismo e até interferência evidente do Estado Novo em sua obra. Em parceria com Wilson Miranda, ele compôs "O Bonde de São Januário", que tem sido analisada errônea e preguiçosamente por parte da crítica como simples adesão ao Estado Novo, principalmente de Wilson Batista[104], cuja obra de apologia à malandragem a censura

---

[101] - Herivelto Martins, por exemplo, compôs a consagrada e ingênua "Isaura" com Roberto Riberti e "Enfrenta o Trabalho" com Bob Silva, gravada em 1945.

[102] - Por exemplo, "Brasil, Usina do Mundo", composta e gravada em 1942.

[103] - Sobre os sambas de forte apelo trabalhista e getulista ver Tota, Antonio Pedro, "O Samba da Legitimidade", Cópia Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1983.

[104] Aliás, a obra e a figura de Wilson Batista, apesar de pouco estudada, têm proporcionado muitas análises apressadas e desvirtuadas. Dois temas são especialmente tratados pela crítica fácil: sua suposta e automática adesão ao Estado Novo e seu clássico confronto com Noel Rosa, transformado em um descabida e deslocada disputa "ideológica e de classe" dele (o malandro, negro e

Scanned by CamScanner

dedicava especial atenção. Na realidade, após ser censurada em 1941 pelo DIP, os autores refizeram trecho da letra, invertendo totalmente o sentido da canção originalmente de crítica ao trabalho (*"O Bonde de São Januário/Leva mais um sócio otário/Sou que vou trabalhar"*), para adesão ao trabalho (*"O Bonde de São Januário/Leva mais um operário/Sou que vou trabalhar"*). A proposital transformação da letra tornou-se pública e conhecida, pois logo depois surgiu nova versão composta pela torcida do C.R. Vasco da Gama, time sediado em São Januário, para exaltar a equipe. Porém, para Ataulfo a experiência favorável de driblar a censura parece que bastou para que ele permanecesse compondo sambas de apologia ao regime como "É Negócio Casar"[105].

Adoniran Barbosa utilizou em 1956 a mesma temática da mulher que quer viver a boêmia no samba "Ápaga o fogo Mané". Na canção de Adoniran a mulher abandona o lar (não se sabe ao certo as razões), comunicando sua decisão ao marido também através de carta. Mais especificamente, Inês saiu de casa com uma justificativa razoável - comprar pavio do lampião - e nunca mais voltou, deixando apenas um bilhete avisando o Mané. O tom da narrativa é bem peculiar, assim como quase toda a obra do compositor paulistano, já que mistura sensações de tristeza e amargura com certo bom humor, pois trata-se até certo ponto de uma história singela e ingênua.

---

pobre) com o poeta da Vila (o pequeno burguês, branco de classe média, estudante de medicina)

[105] -*"Veja só a minha vida como está mudada/ Não sou mais aquele/ Que entrava em casa alta madrugada/ Faça o que fiz/ Porque a vida é do trabalhador/ Tenho um doce lar/ E sou feliz com seu amor/O Estado Novo veio/Para nos orientar/ No Brasil não falta nada/Mas precisa trabalhar/ Tem café, petróleo e ouro/ Ninguém pode duvidar/ E quem for pai de quatro filhos/O presidente manda premiar/ É negócio casar!"*. Gravação de 1941 com Ataulfo e Fon Fon e orquestra, Odeon.

Scanned by CamScanner

Inês saiu dizendo que ia comprá
Um pavio pro lampião
"Pode me esperá Mané, eu vorto já"
Acendi o fogão, botei aguá prá esquentá
E fui pro portão só prá ver Inês chegá
Anoiteceu e ele não vortô
Fui prá rua feito louco
Prá sabê o que aconteceu
Procurei na Central
Procurei no hospital e no xadrez
Andei a cidade inteira
E não encontrei Inês
Voltei pra casa triste demais
O que Inês fez não se faz
E no chão, bem perto do fogão
Encontrei um papel assim:
"Pode apagá o fogo Mané,
Eu não vorto mais" [106]

Esse revelador contraste que se evidencia na variação dada ao mesmo tema, longe de querer escorregar para os estereótipos e nas tradições inventadas de sempre, consagradores da imagem de São Paulo como a triste cidade industrial do trabalho e o Rio de Janeiro como a capital da alegria e boêmia, demonstra claramente uma realidade social e cultural diferenciada. É por isso que Alcântara Machado afirma que este tipo de canção na *"capital provinciana se interessa sobretudo pelos fatos citadinos: crimes, suicídios, desastres. E quando os modinheiros do Rio e São Paulo abordam o mesmo assunto, o fazem de maneira oposta: os primeiros*

106 - "Apaga o fogo Mané", primeira gravação 1956. Grifo meu.

Scanned by CamScanner

levianamente, brincando, acanalhando até; os segundos gravemente, conceituosamente"[107].

3.1. Narração do cotidiano paulistano

O tom excessivamente narrativo de todas as canções é muito evidente e característico das "modinhas paulistanas", construindo verdadeiros enredos e histórias com começo, meio e fim. Por isso, elas acabam revelando de maneira razoável certa parte do cotidiano da cidade nos anos 20/30, difícil de resgatar através de narrativas diretas dos segmentos mais pobres da população. Mesmo que muitos afirmem que algumas canções tenham se baseado no noticiário jornalístico, estabelecendo então um primeiro filtro na leitura da realidade, o inverso também é verdadeiro, ou seja, temos um material que revela sem dúvida alguma o olhar sobre fatos cotidianos, sejam eles demarcados ou não pelo jornalismo, filtrados por um segmento da sociedade bem definido e que raramente tem registro na memória da cidade. São sujeitos anônimos sem qualquer relevância para a história oficial da cidade e que sobrevivem na dura labuta diária e trágica dos subúrbios paulistanos. É bom destacar que o cotidiano desta parcela da sociedade não era apenas marcado por esse tipo de realidade (a pobre, miserável, dura e trágica vida dos mais humildes), pois ela era mais complexa comportando, como já vimos nos capítulos anteriores, outros elementos como a alegria do carnaval e dos bailes, o prazer dos encontros amorosos, as festas oficiais e do bairro ou da comunidade étnica ou cultural, a fantasia do universo radiofônico e assim por diante.

---

[107] - Machado, Antonio Alcântara, "Lira Paulistana", IN *R.A.M.*, Vol. XVII, São Paulo, 1935, p. 195.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Na esmagadora maioria das músicas, os protagonistas são sujeitos devidamente identificados e muitas vezes nomeados. De modo geral, eles agem e atuam em um espaço físico e social determinado e às vezes até localizados temporalmente. Deste modo, através dessas canções, despontam, transitam e ganham vida pelas ruas e bairros de São Paulo as diversas histórias de inúmeros e anônimos personagens. Balconistas, sapateiros, prostitutas, choferes, pequenos esportistas, operárias, soldados, presidiários, desafortunados, deprimidos etc. ganham vida real por intermédio das canções que contam suas vidas. Essas inúmeras histórias se materializam em espaços concretos da cidade, geralmente em bairros a Mooca, Brás, Pari, Santo Amaro ou no centro.

Já identificamos, por exemplo, o soldado Sebastião Ramos e a trabalhadora Gertrudes Pinto, que protagonizaram uma história de amor; a filha de espanhóis Leonor e o trabalhador José Passarella; a jovem trabalhadora Josefina e o corredor do clube Espéria. Além deles, outros personagens surgem no duro e trágico cotidiano da cidade, como a "modinha" sobre a trabalhadora Dona Jurandir que mescla um certo tom singelo, bom humor e agressividade, que, na verdade, poderia ser a história de qualquer mãe trabalhadora paulistana. Mãe desamparada, seu desejo imediato era namorar com o sapateiro Seu Inácio, mas eram impedidos por seu pequeno filho que não dormia, chorava e esperneava. Para ser acompanhada por uma sugestiva *"música de ninar"*, a mãe mantém-se paciente e amorosa nas 5 primeiras quadras, pedindo que ele durma. No fim, uma mãe zangada já impaciente canta "*durma bonzinho*" e "*olhe coisinha*", pois quer sair para se distrair (ir ao cinema e namorar). A vida de Jurandir "*mamãe que trabalha muito*" parece ser muito dura e

Scanned by CamScanner

difícil com pouco tempo para o lazer, fato muito comum no cotidiano das trabalhadoras paulistanas.

Ao lado da história da trabalhadora e do sapateiro, várias outras canções narram o cotidiano paulistano, construindo um cenário bem urbano. É o que se passa, por exemplo, com a crônica bem humorada sobre um fato sem importância do dia-a-dia paulistano ocorrido com um carroceiro e seu burro. A partir da referência a uma "música conhecida", o autor conta um fato provavelmente real que se tornou exagerado sob sua pena e, por isso, faz questão de afirmar inicialmente "*(...) que é verdade/Isto se deu na cidade/Capital do nosso Estado/Em pleno século vinte*"[108]. Na ladeira do Falcão, umedecida pela chuva, um burro não conseguia subir puxando a carroça, pois seus cascos escorregavam no chão molhado. O carroceiro irritado agrediu o animal com chicote e depois mordeu sua orelha. O povo revoltado com a agressão chamou a polícia que o levou preso.

O "*povo aborrecido*" também é o núcleo central da única canção com temática política. Embalada pela melodia da valsa "*Às Tres da Manhã*", originalmente *Las Tres de la Mañana*[109], do compositor argentino Julian Robledo (não foi encontrada qualquer versão com letra). Esta "modinha paulistana" faz uma análise da conjuntura política paulistana, revelando ao mesmo tempo um contraditório perfil conservador desses setores mais populares com forte apelo ao fortalecimento e "organização das massas".

---

[108] - Idem ibidem, pp. 206, 207.

[109] - Valsa em ¾ em Sol Maior, com modulação para Do Maior e retorna para Sol Maior. Ed. Ricordi Brasileira, SP, s/d. Arranjo de A. Franceschini para acordeom e também a versão com arranjo para guitarra de N. Casuscelli em Lá Maior, s/d da Ricordi Americana, Buenos Aires.

Scanned by CamScanner

Na concorrência diária para ganhar a vida, o "brasileiro" mais humilde disputa com os imigrantes os melhores empregos e espaços na cidade para ganhar a vida. Aqueles que têm insucesso, acham mais cômodo reproduzir a xenofobia do paulista tradicional, que também sempre afirmou:

"Nossa terra, nos tempos de antigamente
Era forte, rica e bonita
Mas hoje, só pensa em cavar dinheiro
Vendendo sua vergonha no estrangeiro
Nosso pais eram felizes
Viviam com honradez
Hoje vence na vida
O italiano e o português"[110]

A narrativa, evidentemente conservadora, faz crítica geral a uma indefinida "política" e a um genérico "governo", que nada fazem para melhorar a vida do povo. Antes, a situação era melhor:

"A política estragou
As conquistas do passado
Já não há mais 13 de maio
Até o povo está mudado"

Porém, de modo contrastante, o autor da canção faz forte apelo à organização e fortalecimento da classe operária que tem que reagir:

"É preciso reagir
E mostrar que o operário
Também é filho de Deus
Tanto ou mais que o milionário

[110] - Machado, Antonio Alcântara, op. cit., pp.203 e 204

Scanned by CamScanner

O povo tem muita força
Convém não facilitar
Se ele um dia se levanta
Onde irá isto parar (...)
O governo tem soldado, cavalaria e canhão
Mas os pobres tem coragem
Força e coração"

Nesse centro urbano, que crescia de modo acelerado e contraditório não podia faltar uma personagem que começa a surgir nesse tipo de universo: o religioso comerciante. João Tavares dizia ter recebido designação divina para erguer uma Igreja no morro do Sapé e assim ajudar a resolver os problemas da Terra. Entretanto, após o desígnio, ele começa a vender lotes no céu. Ele é "*o Neto que vende os lugares no céu/Um lote de vinte por trinta na quadra da lua/Em dez prestações de cincoenta mil réis*". Mas parece que o comerciante sofreu a concorrência do "anti-Cristo", disfarçado é claro de turco-mascate[111].

A história da jovem Miquelina e suas amigas também ajudam a visualizar certos aspectos do cotidiano da cidade nos anos 30. Ao realizarem um ingênuo passeio muito comum "*na estrada de Santo Amaro*", a pura Miquelina foi interpelada e seduzida por um jovem de carro que parecia direito, "*mas no fundo era um bandido*"[112]. Não apareceu mais em casa e toda vila ficou sabendo e indignada.

Finalmente, duas "modinhas paulistanas" assumem a interessante forma de carta. Uma delas foi escrita com "*a pena* [molhada] *no fel*" e assinada por

---

[111] - Idem ibidem, p. 204 e 205.

[112] - Idem ibidem, p. 198. Não há referência a qualquer música de acompanhamento.

Scanned by CamScanner

Anselmo B. de Jesus. Para ser acompanhada pela valsa *"Supremo Adeus"*[113] de Belmácio Pousa Godinho e letra de Benedicto Costa, ela repisa a conhecida história de amor masculino não correspondido pela mulher que, por isso, é transformada de "*anjo*" e "*mimosa flor*" em "*serpente cruel*". Como sempre, a morte poderia ser a solução para o amor suburbano não correspondido (*"Antes a mansão da morte/Debaixo da tosca cruz*"), mas, com certa ironia, parece que a solução dos seus problemas está em apenas mudar de bairro:

"Já não me serve o Pari
Labirinto de amargura
Vou morar na Água Branca
No letárgo da doçura"[114]

Na outra carta, quem assina é uma mulher migrante, que conta uma série de tragédias que associa "amores desgraçados", assassinato, miséria, mendicância, violência familiar, estupro e prostituição. Essa canção, a ser embalada pela canção "*El Huerfano*", leva ao extremo as situações de violência e tragédia que alcançam as fronteiras da tragicomédia ou então cria uma forte sensação de incredulidade. A mulher, que escreve ao marido presidiário, diz que teve que deixar o campo, porque o marido assassinou o feitor da fazenda. Em São Paulo, ela passou por privações, fome e dificuldades, vivendo de esmolas por três meses. Logo em seguida os filhos se desencaminharam: Neco, que costumava espancá-la, casou-se com filha do porteiro do Grupo escolar e fugiu, esquecendo da mãe. A filha Puresa foi desvirginada por um negro violeiro e acabou na prostituição. Diante de tanta desgraça, a mãe quis se

---

[113] - Valsa em Ré menor em ¾, s/d. Partitura editada pela Ed. Arthur Napoleão Ltda., RJ, e distribuída pela Fermata do Brasil, SP, 1969. Letra completa e partitura nos Anexos 1 e 2.

[114] - Machado, Antonio Alcântara, op. cit., pp. 198,199.

Scanned by CamScanner

matar, mas encontrou um homem bom que ela e seus dois filhos mais novos protegeu. Termina dizendo que

"Quando tu fores solto
Daqui a cinco anos
Não me procure mais
Pois a tua má cabeça
Foi a causa de tudo
Perdeste tua família
Tua esposa te esqueceu
Teus filhos te renegam
Já não tens mais amigos
Mas tu és o culpado"[115]

Estas pequenas histórias aparentemente isoladas desses pequenos(as) trabalhadores(as), como as do sapateiro, carroceiro, operária, migrante somam-se à presença política das massas e de questionáveis líderes religiosos, que geralmente vivem e sobrevivem nos subúrbios da grande cidade, compondo um denso e típico quadro do universo urbano moderno que se consolidava em São Paulo entre o final dos anos 20 e 30. Através dessas crônicas musicadas, o cotidiano de segmentos da população mais humilde e anônima se materializa, revelando os inúmeros caminhos que a complexa e contraditória sociedade urbana paulistana construía.

Porém, as trágicas histórias de amores não realizados concluídos em assassinatos ou suicídios são as mais recorrentes. É justamente o que ocorre com os

---

115 - Idem ibidem, pp. 211 e 212. Para ser acompanhada pela música "El Huerfano", sobre a qual não consegui nenhuma referência.

Scanned by CamScanner

enredos protagonizados pelo trio formado por Margarida, Artur e o poeta, pelo casal Glorinha e Carlinhos e pela moça do Brás.

No caso da trágica história do casal não há qualquer referência à melodia que deveria servir de acompanhamento à história de suicídio. Apesar da diferença de idade existente entre Glorinha e Carlinhos, ela acreditava na existência do amor. No entanto, esse fato dificultava e até impedia a consumação do amor, por isso, resolveu se matar de acordo com a carta endereçada ao pai, à irmã Inês e seu noivo Joca e às Cesira Judite, Eva e Serafina.

"(...)

Adeus a São Paulo. Adeus vida. Adeus tudo
Um beijo na Elvira outro nas crianças
Cuidem sempre da minha sepultura
E enfeitem a cruz de cravos vermelhos
Que o meu querido Carlinhos saiba
Que não tem culpa na desgraça
Foi só a diferença de idades
Eu morro olhando para seu retrato".[116]

Já a "modinha" que envolve o trio amoroso deveria ser acompanhado pela melodia de "*Morte de uma Rosa*"[117], de Domingos Roque. A letra original do ator A.J.Barboza, trata de príncipes, princesas, jardins, perfumes e pétalas de rosas. Nada mais contrastante com a história da canção paulistana que fala do poeta e cantor que se mata por causa de um amor não correspondido. Enterrado no cemitério do Araça,

---

116 - Idem ibidem, p. 202 e 203.

117 - Canção em 4/4 em La Menor, modula para Lá Maior, e termina na primeira inversão do acorde de Lá Menor, s/d. Partitura Campassi e Camin Editores, SP, s/d.

Scanned by CamScanner

ele sempre será uma lembrança de que a amada trocou-o por outro e por isso ela não terá perdão dos pais e do "povo".

Minha ingrata Margarida
Esta vida
Não me dá nenhum prazer
Vou morrer
Pois do amor que te dedico(...)
Que o cantor que te adorou
Se matou
Porque para êle foste má
Pelo Artur me abandonaste
Sem me dar satisfação
Depois dêle virão outros
E um será tua perdição(...)
Minha bela Margarida
Nêste mundo vou deixar-te
Para em breve na outra vida
Entre os anjos encontrar-te.

A história da moça do Brás, de seu lado, reconstrói uma trágica e perfeita cena urbana, desde a angustiante preparação até o vôo final do viaduto do Chá. A trágica cena deveria ser acompanhada sugestivamente pelo tango argentino "*Adiós mis Farras*" [118]. Nesse caso, o suicídio foi produto da angustia de um amor não correspondido. Abandonada pelo noivo que a maltratava, a moça suburbana resolveu se matar para acabar com seu desespero e punir o ingrato:

[118] - Geralmente as melodias e letras dos Tangos tem temáticas com acentuado sabor urbano e trágico. Entretanto, a acentuação rítmica e a letra deste tango fogem um pouco desse padrão. Letra e música de Roulien. Tango argentino, em 2/4, em Sol Maior, s/d. Editada por Campassi e Camin, SP. Na dedicatória de quem comprou e ofereceu a partitura de presente, há referência ao ano de 1928.

Scanned by CamScanner

E levada por seu sofrimento
Foi parar no viaduto do Chá (...)
A chama da imensa tortura
Parando
Bem no meio do viaduto
A pobre moça
Num gesto de pura dor
Botou as duas mãos na grade
Olhando o abismo tentador
Depois de um momento
De hesitação
Ela se atirou de facto[119]

"Amor desgraçado" também foi vivido pelo imigrante português que, fugido do serviço militar, montou em São Paulo o "*Armazém Lusitano/O mais afreguesado da praça Caetano*". Nessa época, casou-se com a negra Esmeralda e teve três filhos Beatriz, Manuel e Fernando. Mas, *"olvidando os deveres de esposa/Sem medir o perigo tal qual mariposa/A ingrata Esmeralda as asas queimou/Na luz de outro amor que seus olhos cegou"*[120].

Geralmente os desastres e tragédias coletivas costumavam animar certas mentes criativas, que utilizavam o contraste para ressaltar alguns de seus objetivos. Provavelmente intenção de restituir e relembrar parte da humanidade perdida das pessoas, principalmente no esmagador centro urbano em constante destruição/construção, estivesse presente nesses objetivos. Por isso, em uma das "modinhas", o compositor contrapôs a imagem da fecundação e revivescência do mês

---

[119] - Machado, Antonio Alcântara, op. cit., p.206.
[120] - Ibid., ps. 208 e 209. Para ser acompanhada pela música "Passagens da Vida", sobre qual não consegui qualquer referência.

Scanned by CamScanner

de setembro, com as inúmeras mortes produzidas numa tragédia ferroviária. Acompanhada pela melodia do *paso doble* "*Valência*"[121], uma homenagem de autores espanhóis e franceses à cidade andaluz, a "modinha paulistana" deveria ser cantada com os seguintes versos

"Mas êste ano foi desgraça
Com tuas flores fiseram as coroas
Que murcham agora sôbre os túmulos
De vinte e quatro pessoas
Pois um trem de passageiros
Rápido como um corisco
Na estação descarilando
Num momento virou cisco" (...) [122].

Outra tragédia de perfil muito urbano que envolveu também um meio de transporte coletivo - neste caso o bonde - aconteceu em 17 de julho na Ponte-Grande. Nela o contraponto se estabelece entre uma jovem de 13 anos que foi atropelada por um condutor embriagado. Provavelmente não é sem razão que o acidente envolveu um bonde de uma linha que servia a Ponte Grande. Os acidentes de toda ordem com os veículos de *"transporte sobre trilhos em São Paulo durante o ano de 1934"* ocorriam numa média de quase um para cada 550 veículos da frota, atingindo a extraordinária soma de 5213 acidentes anuais[123]. Dos mais importantes, a linha para a Ponte Grande mantinha 32 carros circulando, perdendo apenas para a Penha, com 34

---

[121] - Música de José Padilha e letra de Lucien Boyer e Jacques-Charles para o Mistinguett no Moulin Rouge. Paso doble em Fá Maior em 4/4 de acordo com a partitura das Ediciones Musicales Toledo e Perroti, Buenos Aires, s/d.

[122] - Machado, Antonio Alcântara, op. cit., ps. 200, 201.

[123] - Le Voce, Antonio, op. cit., p.101 e 103.

Scanned by CamScanner

carros. Deste modo, a probabilidade de um acidente ocorrer em São Paulo e na linha da Ponte Grande não era fantasia de jornal ou dos compositores.

Essa história deveria ser acompanhada pela valsa-boston "*Ilusão que Morre*"[124], estranho gênero. Aqui o contraponto é radical, como se pode verificar na comparação logo abaixo entre as duas letras, pois a valsa original fala, num ambiente bucólico, de um triste camponês que teve seu coração e sua ilusão pelo amor ferido por uma mulher, enquanto a outra narra uma história tipicamente urbana:

Ilusão que Morre	Canção Paulistana
Tarde!	*Ó motorneiro do 32*
Morre o dia tristemente	*Ó bruto sem piedade*
Um véo de sombras cae,	*Homem que nada comove*
Do céo a terra lentamente	*Porque cortar a existência*
As avesitas vão voando	*De quem nunca fez mal*
A procurar o ninho	*Mesmo a um simples animal*
Em busca do filhinho	*Era a única alegria*
Emquanto lá na estrada	*De um lar pobre mas honrado*
Um camponez tão triste e mudo	*Não nasceu na riqueza*
Caminha sem destino	*Mas foi criada com cuidado*
Erradamente, alheio a tudo	*Por ser menina exemplar*
Talvez chorando a sorte	*Bem comportada e estudiosa*
Que a seu coração tem ferido	*A todos sabia encantar*
Como esse dia se foi	*Vinha a pobre criatura*
Minha ilusão vae morrendo	*Sorridente e satisfeita*
E o luto ao coração já vem descendo	*Na calçada*
Com as aves que vão para alem	*Andando qual borboleta*
As minhas esperanças esvoam-se também	*Pensando em folguedos mil*
E o camponio que é o coração	*Quando o destino mandou*

[124] Música de B.P.Godinho e letra de Benedicto Costa.. Edição do próprio autor, impressa na gráfica de Campassi e Camin, SP, e comercializada pela Casa Mignon (antiga Casa Pietro Mascagni), s/d. Valsa-boston em ¾ em Ré menor, que modula no Trio para Ré Maior e retorna para Ré Menor.

Scanned by CamScanner

Calado soffre a dôr de uma desilusão
Zomba, mata, põe
Todo rigor que tem para me ferir
Meu coração calado
Hás um dia de ouvir
Elle então dirá
Que meu ideal mataste
Sem dó sequer
Mas tudo te perdôo
Ó formosa e gentil mulher

Que atravessasse a avenida
Para debaixo de um bonde
Deixar a sua vida
Português selvagem
Matando um querubim
Puseste a dor
No coração dos pais
Que lhe tinham amor
Fera desalmada
Algoz desnaturado
O teu castigo
Não cabe nêste mundo
A Deus ele foi confiado"[125].

Como se pode observar, grande parte das "*modinhas paulistanas*" apresenta temáticas universais e bastante adequadas ao universo urbano moderno. O amor desgraçado, o amor não realizado, o amor medo; as traições amorosas que redundam em suicídios e assassinatos por amor sempre estimularam a criatividade de escritores e compositores. As tragédias sociais como a miséria e a pobreza nunca foram exclusivas da cidade de São Paulo[126]. Temas como a prisão, presidiários e desaparecimentos também não são raros na literatura. E, é claro, neste universo não poderia faltar a prostituição, sedução e estupro. Os sujeitos que protagonizam essas ações também tem características universais perceptíveis (ladrões, prostitutas, imigrantes, trabalhadores, pequenos comerciantes, esportistas etc.), mas tem ao mesmo tempo profunda singularidade histórica, pois se destacam e nitidamente ganham vida através de seus nomes próprios (José Passarela e Leonor, Neco e Puresa, João Tavares, Sebastião Ramos e Gertrudes Pinto, Josefina, Trindade, Anselmo,

[125] - Machdo, Antonio Alcântara, op. cit., pp. 216, 217.

[126] - Ver por exemplo "Londres e Paris no século XIX; um espetáculo de pobreza", Maria Stella Bresciani, Ed. Brasiliense, 6ª.Ed, SP, 1990.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Miquelina, Margarida etc.), ruas e bairros onde moram (Santo Amaro, Brás, Moóca, Tietê, Ponte Grande, Morro do Sapé, cemitério do Araça e Quinta Parada, rua Caetano Pinto e Praça Caetano etc.), se materializando de modo bem palpável no cotidiano paulistano.

Aparentemente, estas temáticas profundamente urbanas, que tecem relações entre elementos universais e particulares, contadas através de forte discurso narrativo e personalizado, não ficaram restritas ao universo das "modinhas paulistanas". Todos esses elementos parecem que acabaram se consolidando definitivamente em parte da cultura popular paulistana, marcando sua cultura musical. De certa forma, adquiriram permanência individual ou coletiva, sobretudo nas obras de dois autores com forte perfil vinculado ao cotidiano da cidade: Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

4 - Características da Formação de Canções Paulistanas

Em 1956 novamente um atropelamento seria narrado em uma canção paulistana, anos mais tarde imortalizada na forma de uma samba muito próprio. Também em um clima profundamente citadino e triste, a garota adolescente foi trocada pela noiva, o bonde pela automóvel e a região na Ponte Grande pela avenida São João:

"(...) Iracema, eu sempre te disse
Cuidado ao travessar essas ruas
Eu falava, mas você não escutava não
Iracema, você travessô contramão (...)
Você travessô a rua São João, logo a São João
Veio um carro, te pega, te pincha no chão
Você foi prá assistência
O chofer não teve culpa
Iracema, você travessô na contramão
Paciência.[127]

Entretanto, as semelhanças não se restringem apenas na forte aproximação temática e, talvez, o samba Iracema possa servir de condutor por outras identificações. Tal como nas canções paulistanas populares dos anos 30, a sugestão do tema surgiu de uma notícia de jornal, que determina a narrativa de uma história comum e cotidiana da cidade, mais especificamente de uma trágica história de amor que não se consumou, e, por fim, há na história evidente identificação dos protagonistas e do espaço urbano.

---

[127] - Primeira gravação em 1956 pelo Regional Demônios da Garoa.

Scanned by CamScanner

Ao comentar a originalidade e as dificuldades de sua peculiar criação literária, muito coloquial, cuja *"fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran* ***exprimir a sua cidade de modo completo***" [128], o próprio autor revela a sugestão temática inspirada nas páginas dos jornais: *"Não é fácil escrever errado como eu escrevo, pois tem que parecer real. Se não souber dizer as coisas não diz nada (...) A primeira música que fiz dessa maneira foi Iracema, cuja inspiração nasceu de minha imaginação, mas ajudada* ***por uma notícia de um atropelamento, que li no jornal, de uma mulher jovem***" [129]. Essa história presente no cotidiano urbano paulistano e reproduzida na imprensa, indica desde o início para o desenrolar de mais uma trágica história de amor/casamento não realizado dos dois protagonistas, impedido pelo atropelamento de Iracema:

Iracema, eu nunca mais eu lhe vi
Iracema, meu grande amor foi embora
Chorei, eu chorei de dor porque
Iracema meu grande amor foi você (...)
(...) E hoje ela vive lá no céu
Ela vive bem juntinho de nosso senhor
De lembranças guardo apenas suas meias e seus sapatos
Eu perdi seu retrato
Iracema, faltavam 20 dias pro nosso casamento
A gente ia se casar (...)

---

[128] - Antonio Candido, IN "*Adoniran Barbosa*", LP, Odeon, contracapa 1975, grifo meu. Vale a pena também relembrar que o "Samba do Arnesto" foi proibido de ser gravado em 1968 justamente por essa peculiaridade, que contrariava lei federal que impedia o uso "errado" da língua no rádio e TV.

[129] - Depoimento de Adoniran Barbosa IN "*Adoniran. Um Sambista Diferente*", Bruno Gomes, Ed. Martins Fontes/Funarte, RJ, 1987, p. 31. Grifo meu.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

De forma quase íntima, o protagonista é identificado e nomeado ao lado de seu universo urbano; sua narrativa da a impressão de que todos conhecem Iracema e os perigos da fervilhante avenida São João, a via mais importante e de tráfego mais intenso na metrópole daquela época.

Como nas "modinhas paulistanas", adquirem vida nas canções de Adoniran, as pessoas esquecidas ou excluídas pela cidade, pelo processo social e distanciadas da "história". Ele expõe e trata com muita intimidade estes sujeitos desenraizados que perambulam pelos espaços da cidade e conta o cotidiano simples vivido por eles, tornando-se um dos traços mais distinguíveis da sua obra de Adoniran. Desfilam nas suas músicas além de Iracema, mulheres desconhecidas e simples como Malvina, Margarida, Pafunça, Gioconda ou Gigi, Maria Rosa, Gerarda, Gabriela, Carolina, Maria, Gilda, Alexandrina, Juraci, Guiomar, Inês, Aurora, Eugenia e Teresa[130]. Através de suas canções também conhecemos pessoas desconhecidas mas que gradativamente nos aproximamos, tais como Mato Grosso e Joca, Marcelo, Moacir, Mané, Arnesto, Nicola e Sargento Oliveira, João, Zito, Narciso, Simão, Dotor Vardemá, João Saracura, Valdir e Laércio, e o Cibide[131].

---

130 - Essas figuras femininas estão respectivamente citadas nas seguintes canções: Malvina (1951), Triste Margarida ou Samba do Metrô (19??), Pafunça (1965), Samba italiano (1965), Vila Esperança (1968), Aqui Gerarda (1959), O casamento do Moacir (1967), Carolina (1966), Por onde andará Maria (1956) e/ou Acende o candieiro (1972), Salve oh! Gilda (1946), Socorro (1936), O legume que ele quer (1956), Ai Guiomar (1965), Apaga o fogo Mané (1956), Olhando pra lua (1970), Viaduto Santa Ifigênia (19??) e Torresmo à milanesa (19??). As datas correspondem ao lançamento das canções.

131 - Respectivamente são os protagonistas das seguintes canções: Saudosa Maloca (1951), Samba italiano (1965), O casamento do Moacir (1967) Apaga o fogo Mané (1956), Samba do Arnesto (1953), Um Samba no Bexiga (1955), Aguenta a mão, João (1965) e/ou Torresmo à milanesa (19//), Torresmo à milanesa (19//), Despejo na Favela (1969), Caminhão do Simão (1973), Dotor Vadermá (1957), Abrigo de Vagabundos (1959), No morro da Casa Verde (1959), Aguenta a mão, João (1965). As datas correspondem ao lançamento das canções.

Scanned by CamScanner

Esses sujeitos, femininos e masculinos, habitam e perambulam em lugares perfeitamente identificáveis da cidade, e tal como nas canções das décadas de 1920/30, muitos são nomeados. A cidade vai gradativamente se revelando nas canções, os bairros suburbanos, o centro já deteriorado, com os quais, geralmente os protagonistas mantêm relações bastante fortes. Deste modo, também são apresentados, com a naturalidade quase íntima de um antigo morador, a Vila Ré, Vila Esperança, Jaçanã, Alto da Moóca, Casa Verde, Bexiga, Brás, Praça da Sé, avenida São João, rua dos Gusmões, av. 23 de maio, o metrô e assim por diante. E quando não são nomeados, os espaços urbanos se revelam genericamente nos barracões, malocas, favelas, terreiros, obras[132], etc.

Estas pessoas de origem simples e desenraizadas, que circulam pelos bairros humildes e pobres, têm seu cotidiano narrado e adquirem vida, ingressando na história através das canções de Adoniran, tal como as "modinhas paulistanas". Ao contar uma história ou um fato qualquer ocorrido na cidade ou sobre a própria cidade, geralmente ergue-se também uma triste ou trágica situação que as vezes também pode ser tratada, não como regra, com sarcasmo, humor e deboche. Histórias de amor não realizadas, tragédias sociais e amorosas, falta de moradia, despejos, atropelamento, tragédias naturais, abandono da mulher, a melancólica mesa de bar, o cotidiano da obra, saudades de um cidade que não existe mais, são temas narrados de modo explícito e que nos conduzem pelo cotidiano da cidade sobretudo dos anos 50 e 60. A

---

[132] - Respectivamente nas canções: O casamento do Moacir (1967), Vila Esperança (1968), Trem da Onze (1966), Triste Margarida ou Samba do Metrô (195?), Abrigo de Vagabundos (1959), No morro da Casa Verde (1959), Um Samba no Bexiga (1955), Samba do Arnesto (1953), Praça da Sé (1978), Viaduto Santa Efigênia (19??), Iracema (1956) e Rua dos Gusmões (1978). Aguenta a mão, João (1965), Saudosa maloca (1951), Despejo na favela (1969), Acende o candieiro (1972), Torresmo à milanesa (19//).

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

obra de Adoniran também revela de forma muito evidente a forte presença da narração do cotidiano paulistano, mesclando referências universais e particulares. Assim, as semelhanças temáticas e de tratamento da estrutura de suas canções são muito próximas às das "modinhas paulistanas" da década de 1930. Elas podem ser vistas como um exercício de continuidade transformada; de uma tradição iniciada nos anos 20/30 que se consolidou na cultura popular paulistana, tonando-se parte indissociável e característica. Entretanto, essa tradição se manifestou e tornou-se perene apenas na obra de Adoniran. Se é possível estabelecer forte identificação entre suas composições e as "modinhas paulistanas", isso também se manifesta de modo mais sutil, mas profundamente, na obra de Paulo Vanzolini.

Tomemos novamente apenas uma de suas canções como exemplar. No Samba do Suicídio Vanzolini trata de um tema recorrente nas "modinhas" dos anos 20/30 e que ressurge de modo bem humorado nessa canção. A narrativa é longa e conta a história de um sujeito pobre e azarado que tenta, de todas as formas, acabar com sua vida sem, no entanto, ter sucesso. A motivação do suicida surge a partir de uma notícia no jornal que informava do grande número de suicídios na cidade:

Que eu andei mal não é segredo
Duro como um rochedo e jogando sem sorte
Poeta de morte no esporte do amor sempre mal sucedido
Um dia abatido, pegando o jornal pra me servir de colchão
Ao estendê-lo no chão vi uma notícia que confirmou
A minha opinião, estava dura a inana
Dezoito suicídios naquela semana
Com a notícia assim lida encontrei saída do problema e da vida
Sem perda de um minuto subi no viaduto
E atirei-me no espaço, meu Deus que fracasso

Scanned by CamScanner

Eu estava tão consumido que um velhinho distraído
Que estava a soprar foi me levando pelo ar

Essas diversas tentativas levam o azarado suicida a alguns bairros da cidade, que são destacados pelo autor:

Pra me largar num fio no Alto de Santana
Voltei a pé para a cidade que levou uma semana
Voltei ao problema por outro sistema
E tomei formicida e tive a maior surpresa da minha vida
Descobrindo assim que o que andava servindo aqui no botequim
Não era tatuzinho chá de briga era o tatu mesmo
Fazedor de órfão e de formiga me deu um frio da barriga
e um calor no duodeno
Ai fiz a pele do galego que é pra largar a mão de veneno
Penso então que o que mais me convém
E ficar embaixo do trem sem pensar mais eu corri para o Bráz

Por fim, ao tentar dar fim à sua vida debaixo de um trem, ele acaba desencadeando um acidente ferroviário que redundou em diversas mortes, como foi informado em notícia de jornal

E joguei a carcaça embaixo da Maria fumaça de vinte e oito vagões
E nessa condições resultado foi fatal
Veja a notícia no jornal
Pavoroso descarrilamento na Central
Deu tanto morto estropiado que eu fiquei chateado
Procurei então um padre confessor que me aconselhou
Moço não seja tolo e meta um tiro no miolo
Mas monsenhor, pois não vê o senhor
Eu tenho o corpo fechado na tenda pai Zulu, dou ricochete em bala
E a durindana resvala no meu peito nu

Scanned by CamScanner

Por esse lado eu não dou chance pra urubu nem vou morar lá no cajú[133]

Portanto, nesse samba de breque, Vanzolini, revela diversas semelhanças com as "modinhas paulistanas": as temáticas do suicídio e das tragédias, a inspiração através da imprensa e a identificação de bairros paulistanos, tudo isso contado com através de uma história com forte tom narrativo.

As angústias e dificuldades da vida da população mais pobre continuam sendo assunto para o autor paulistano como nas canções Bandeira de Guerra e Alberto. Na primeira canção, é narrada a história de um sujeito que se apaixona por uma prostituta, originando, segundo o autor, um "amor torto" que estranhamente perdurou:

Foi numa esquina da vida
Uma mulher em hora perdida
Um homem em ponto morto
Nessa base do tropeço
E mal começo
Foi nascer contra a vontade
Este amor torto
Me admira ter vingado
Quem diria
Que fosse loucura pra mais do que um dia
Na verdade quem diria
Que enxergasse a luz do dia
Mas vingou e é coisa feita
Torto sim eu ostento e ninguém me endireita
Mulher, já que Deus quer
Vamos em frente

---

[133] - Samba do Suicídio. Primeira gravação 1968. Grifos meus. IN *"Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo"*, Estúdio Eldorado, LP, s/d

Scanned by CamScanner

Minha bandeira de guerra
Meu pé de briga terra
Meu direito de ser gente [134]

A história de Alberto é mais longa e bem humorada, apesar do tom trágico. Na realidade, é uma letra bastante extensa para o padrões do que se costuma denominar de canção popular e que conta *pari passu* os acontecimentos envolvendo o moço aparentemente de coração bom que, por isso, arrumou a maior confusão no seu bairro com dezenas de mulheres, ao ir morar na casa da noiva:

Alberto foi morar na casa da noiva, e não deu certo
Alberto era bom demais, pra sogra fazia o que pouca gente fez
Tratava bem, com tanto carinho
Que deu ciúmes na senhora de um vizinho
Que tendo sua razão, foi tirar satisfação
E armou um bode danado e o resultado
Uma viúva ali de perto pegou o revólver
E se botou atrás do Alberto e a dona do empório assistindo o mistifório
Sorria dizendo assim: essas donas são malucas
Albertinho não faria isso para mim
Sua própria empregada, deu risada de pena e disse (...)
De-se por com um bom rapaz que só tem por seu defeito
Ter nas esquerdas do peito um coração grande demais
Com essas palavras magoadas chegou uma cana reforçada
E levou toda a mulherada
Tinha doze casadas, quinze solteiras, catorze largadas do marido
O que mais encheu de dó foi lotarem uma perua do juizado de menor

A confusão acabou na delegacia de polícia e Alberto desapareceu, sendo encontrado em um bairro suburbano da cidade, a Vila Esperança. De forma

---

[134] - "Bandeira de Guerra". Idem, ibidem. Primeira gravação 1968.

Scanned by CamScanner

surpreendente, quando foi encontrado, estava em casa cuidando da mulher e filhos, ou seja, o moço de bom coração já era casado e, apesar disto, havia noivado com outra. É claro que a história se encaixa bem no noticiário da imprensa de modo geral, pois tem forte apelo "popular": traições, confusões, delegacia, desaparecimento, bigamia, duplicidade, etc., de maneira bem semelhantes às modinhas dos anos 20/30:

(...)

Foram todas pro distrito

E não se deram por achadas e continuaram seu conflito

***Delegado ficou aflito**, deu um grito formidável*

Desce essas macacas, tranca a porta e perde a chave

E me tragam esse Alberto, quero falar com ele

Quero conhecer de perto esse grande artista

Dez "sherlocks" se atiraram nessa pista

Com cachorros policiais, metralhadoras, bombas de gás

Reportagens de jornais, emissoras de rádio e de TV

Depois de muito se mexer, encontraram Alberto

*Lá em **Vila Esperança**, no jardim brincando com as crianças*

Sua senhora na cozinha, fazendo mamadeira da mais novinha

Uma cena comovente, mas levaram todos em frente

E quem quiser saber mais, amanhã procure nos jornais

Porque Alberto foi morar na casa da noiva e não deu certo

Alberto era bom demais[135].

Além de Alberto, no conjunto de sua obra também podemos identificar alguns outros protagonistas de origem humilde que transitam pelos bairros e espaços urbanos. Surgem assim as Marias, Joaquim, Mané, Francisco, Isidoro, Arnaldo[136] e,

---

[135] - "Alberto". Idem, ibidem. Grifos meus.

[136] - "Maria que ninguém queria", "Choro das mulatas", "Menina o que foi o baque", "Capoeira do Arnaldo", IN "*Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo*", Estúdio Eldorado, LP, s/d e "A música de Paulo Vanzolini. Carmem Costa/Paulo Marques", Discos Marcus Pereira, 1974.

Scanned by CamScanner

genericamente, mulheres, prostitutas, mulatas, suicidas, invejosos, malandros, boêmios, desencantados, etc., que perambulavam pela cidade, apresentando histórias bem humoradas, irônicas e, inclusive trágicas, como a daquele sujeito que

Saiu de casa
De terno tropical
Camisa creme, lenço e gravata igual
Jantou e saiu satisfeito, pra antes da meia-noite
Morrer com um tiro no peito [137]

Finalmente, são exatamente duas das canções mais conhecidas do autor, que oferecem elementos de forte identificação com as canções paulistanas do início do século: Praça Clóvis e Ronda[138]. Nestes dois sambas, Vanzolini desvela o ambiente urbano paulistano através de uma narrativa densa, triste e pesada. Em Praça Clóvis ele recria uma cena comum e tipicamente urbana ao contar a fato do punguista que bate a carteira do cidadão em uma movimentada praça do centro da cidade. Nessa ocasião, o "*lanceiro, naquele aperto da praça*", além de levar "*25 cruzeiros*", o aliviou também do retrato da ex-amada que ele não conseguia se desfazer.

Na praça Clóvis
Minha carteira foi batida
Tinha 25 cruzeiros e o seu retrato
25 francamente achei barato
Pra me livrarem do meu atraso de vida
Eu já devia ter rasgado e não podia
Esse retrato cujo olhar me maltratava e perseguia
Um dia veio o lanceiro naquele aperto da praça

---

[137] - "Cravo branco", IN "Paulo Vanzolini por ele mesmo", LP, Estúdio Eldorado.
[138] - "Praça Clóvis" (1967) e "Ronda" (1967). "Volta por Cima" (1963) completa o trio de canções mais famoso do autor.

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

25 francamente foi de graça

Mas foi em Ronda que Vanzolini revelou de modo mais evidente seu estilo de forte vínculo e compromisso com o universo da cidade. A ronda pela cidade e seus bares (um *flaneur* noturno) em busca do amor não realizado leva a protagonista a um forte desencanto

De noite eu rondo a cidade
A te procurar sem encontrar
No meio de olhares espio
Em todos os bares você não está
Volto prá casa abatida
Desencantada da vida

Para ela, a alternativa em busca do encanto da vida de do amor somente será encontrado nos sonhos, pois a dura realidade não permite que esse amor se realize:

Sonho a alegria me dá
Nele você está

Os últimos versos da canção talvez sejam os que mais nos oferecem indícios de ligações inconscientes com as "modinhas paulistanas" dos anos 30. A cena é profundamente vinculada à boêmia e às tragédias urbanas na via mais representativa da cidade até os anos 70.

Hei de encontrar
Bebendo com outras mulheres
Rolando dadinho
Jogando bilhar
E nesse dia então, vai dar na primeira edição
Cena de sangue num bar

Scanned by CamScanner

Da avenida São João.

Assim, o desencanto amoroso, a bebida, mulheres, jogo de dados e bilhar, sangue no bar, avenida São João, toda essa trágica história estampada no dia seguinte na primeira edição do jornal diário recompõe um quadro que poderia ser perfeitamente da cidade de São Paulo dos anos 30. Portanto, não é por acaso que essa canção tornou-se quase um "hino popular" da cidade[139], pois sua estrutura, temática e narrativa estão presentes no imaginário paulistano desde o início do século, como temos procurado demonstrar.

É por tudo isso que não há como deixar de perceber a forte identidade entre as "modinhas paulistanas" e a obra de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Além do forte acento regionalista dos dois compositores, já bastante comentado pela crítica musical e literária, a estrutura de suas composições se aproxima das "modinhas" da década de 1930. As temáticas relacionadas com o cotidiano urbano das populações mais pobres, que se revelam nas pequenas histórias de sujeitos esquecidos e marginalizados, contadas com forte tom narrativo. Geralmente, os protagonistas dessas histórias são identificados e muitos até nomeados, e suas ações ocorrem em espaços que podem ser identificados genérica ou particularmente com a cidade de São Paulo. Parece que o tom evidentemente narrativo, envolvendo temas predominantemente urbanos, tornou-se uma das características mais proeminentes da música paulistana.

---

139 - Atualmente, talvez os mais jovens considerem "o hino paulistano" a canção de Caetano Veloso "Sampa" (1978), uma canção que tenta traduzir a visão da cidade de um "estrangeiro" baiano. Na realidade trata-se de uma evidente e justa homenagem a "Ronda" e Paulo Vanzolini, justamente por considerá-los, música e autor, representativos da música paulistana.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

CAPITULO III

CIDADE, CULTURA E MÚSICA POPULAR EM MUTAÇÃO

"Nada sobrou da cidade antiga (...)Nada que ultrapasse duas ou três gerações (...) Quem vai perder tempo com a história? Rever São Paulo depois de um intervalo de dois anos é uma surpresa sem par. A cidade mudou novamente de fisionomia."

(Wolfgang H. Harnisch)

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

CAPÍTULO III

CIDADE, CULTURA E MÚSICA POPULAR EM METAMORFOSE

1 - Políticas Urbanizadoras e Metamorfose da Cidade

O frenético e tumultuado crescimento urbano da cidade de São Paulo na passagem dos séculos XIX para o XX rapidamente transformou o pequeno e provinciano sítio urbano, fechado nos seus limites rurais, em uma metrópole. Este quadro de instabilidade urbana associada aos conflitos e tensões sociais, gerou descontrole nas ações urbanizadoras e políticas sociais. O Estado se viu obrigado, então, a exercer papel mais direto nas tentativas de reordenação e melhoramento do sistema urbano, procurando estruturar, higienizar, regular, disciplinar e embelezar a cidade. A longa gestão do prefeito Antonio Prado (1899-1910) foi um exemplo bastante nítido das políticas de melhoramentos urbanos e maquiagem embelezadora da cidade e que teve continuidade no governo seguinte do Barão de Duprat (1911-14).

Apesar das intervenções no espaço urbano, tanto o poder público municipal como as empresas privadas de serviços foram incapazes de acompanhar o rápido e desordenado desenvolvimento da cidade. As políticas urbanizadoras apenas perseguiam os acelerados movimentos da cidade em expansão, sem muita clareza de ação e objetivos pré-definidos. A administração pública municipal não estava aparelhada em todos os sentidos (política urbana, quadro funcional especializado e

Scanned by CamScanner

capacitado, estrutura administrativa etc.) para enfrentar o crescimento urbano e era incapaz de solucionar seus problemas e, sobretudo, de projetar o futuro da cidade.

No final dos anos 20 e principalmente na década de 1930, a postura da administração pública modificou-se. Diferente das gestões municipais das primeiras décadas que não conseguiram planejar o núcleo urbano em rápida expansão, as transformações do espaço público nos anos 30 foram, mal ou bem, marcadas pelo planejamento e também pelas análises e visões prospectivas da cidade. Se as primeiras preocupações apareceram no governo Pires do Rio (1926-30), foi a partir de meados da década, nas gestões de Fábio Prado (1934-38) e Prestes Maia (1938-45) que os projetos urbanísticos saíram do papel e permitiram uma planejada intervenção do Estado no espaço urbano, criando condições para o desenvolvimento da "cidade industrial".

2.1. Fábio Prado: início da transformação

A governabilidade da cidade de São Paulo começou a mudar substancialmente no governo de Fábio Prado (1934-38) em virtude da relativa estabilidade política. Indicado por Armando Salles de Oliveira, membro de tradicional família paulista e empresário com certo destaque no cenário do Estado, ele conseguiu articular diversos setores políticos da cidade para viabilizar sua administração. Entretanto, havia algo mais além da articulação política do prefeito. Embora não tivesse papel significativo na história da política municipal, as pressões políticas que impediam o funcionamento do legislativo municipal era um fator que revelava os limites da democracia da década e facilitava as ações do prefeito. Associado ao abafamento das insatisfações políticas e sociais presentes na sociedade

Scanned by CamScanner

paulistana, esse cenário político apontava para uma relativa ordem política mais tranquila.

Além da reforma administrativa, que criou os seis departamentos municipais, a ação de maior de impacto de sua gestão foi a forte intervenção do Estado na malha urbana. A direção geral de sua política urbanística foi fortemente marcada pelo "Plano de Avenidas" projetado por Prestes Maia a pedido do então prefeito Pires do Rio, iniciando o que seria a referência para as obras públicas da cidade até a década de 1950. Grande parte das obras mais significativas visou o descongestionamento da área mais central e a abertura de caminhos e vias para automóveis para outras regiões da cidade.

Em direção ao sul, sobre os rios Saracura e Anhangabaú, ele iniciou a construção de um complexo urbanístico viário composto, respectivamente, pela avenida 9 de julho e a avenida Itororó (atual 23 de maio). A construção da 9 de julho havia sido iniciada muito lentamente em 1929 e foi retomada com toda força por Fábio Prado em 1935. Inaugurada apenas em 1941, com extensão até a rua Estados Unidos, ela foi concluída em 1955, ao encontrar-se com a avenida Cidade Jardim, estabelecendo assim uma ligação entre o centro e a região oeste[1]. Um dos símbolos da cidade moderna fundada no automóvel, a avenida 9 de julho procurava copiar com seus jardins, praças e áreas ajardinadas, os bulevares franceses, mantendo a regra estética urbana praticada desde o início do século. O projeto da avenida Itororó completaria o complexo viário do vale do Saracura, valorizando e ocupando a pobre e

---

[1] - Em 1942 ela chegou a rua Groenlândia e em 1955 foi estendida até a avenida Cidade Jardim. Ver Reis Fº., Nestor Goulart, "São Paulo e Outras Cidades", Ed. Hucitec, SP, 1994.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

desestruturada região. Cortando o vale, ela seria sobreposta por inúmeros viadutos ligando os dois lados, e seguiria até a zona sul, passando pelo Parque Ibirapuera, chegando, através de prolongamento com outra avenida, ao aeroporto de Congonhas, que inaugurou sua primeira linha de pouso em 1936. Esse projeto, sob a denominação de avenida 23 de maio, somente seria realizado e finalizado anos mais tarde, na administração de Faria Lima (1965-69)[2]

As duas grandes vias de automóveis partindo da região central, formariam as duas pernas do "Y" projetado por Prestes Maia, que seria completado pela futura avenida Tiradentes. O Parque Ibirapuera tinha papel destacado nesse conjunto urbanístico. Situado entre as duas avenidas, o acesso ao "*pequeno 'Bois de Boulogne' da capital paulista*"[3] estaria assegurado ao paulistano. Como indica as tentativas de reproduzir os bulevares e 'Bois de Boulogne', a intervenção urbana da prefeitura de São Paulo para compor esse complexo urbanístico, apesar da perspectiva exclusivamente técnica e baseada nas grandes avenidas destinadas aos veículos automotores particulares e coletivos, a estética continuava inspirada nas cidades européias, sobretudo Paris, revelada na referência ao parque da capital francesa

Não muito distante dali, estabelecia-se outro complexo viário com o alargamento da avenida Rebouças. Seu objetivo mais imediato era o de ligar a região da avenida Paulista ao distante bairro de Pinheiros e possibilitar o acesso fácil e rápido ao novo Jockey Clube de São Paulo, que seria inaugurado em 1941. A avenida

---

[2] - Em janeiro de 1969 o prefeito Faria Lima entregou o primeiro trecho até o Parque do Ibirapuera. Em abril do mesmo ano ele inaugurou a ligação com a avenida Rubem Berta, concluindo a ligação centro-aeroporto através de uma via expressa.

[3] - Prado, Fábio, "A Administração de Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo. Através de entrevista concedida ao O Estado de São Paulo", Col. Departamento Municipal de Cultura, SP, 1936, p.97.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Brasil teria o papel de ligá-la à avenida 9 de julho e ao Ibirapuera, e as avenidas Higienópolis e Consolação fariam o contato com a região central da cidade.

A febre urbanizadora reformista implantada por Fábio Prado tomou conta da cidade e não cessou nestes projetos viários, completando-se com a pavimentação ou repavimentação de mais de 80 ruas da região central. Além disto, ele iniciou grandes obras como a do estádio Municipal do Pacaembú, a do túnel da 9 de Julho, a da biblioteca municipal e a da nova Ponte Grande, que seriam concluídas na gestão de Prestes Maia. Por isso, o jornalista de O Estado de São Paulo afirmou que *"as obras publicas ahi estão nas ruas de transito obstruído ou impedido; nas praças resolvidas nos jardins reformados; nos valles antes alagadiços rasgados hoje pelas linhas sinuosa de novas arterias de escoamento e até nos caminhos e nas estradas"*[4].

Contudo, a exagerada política reformadora criou consequências graves para a cidade. O governo de Fábio Prado na realidade começou um lento "bota abaixo" cuja característica básica foi a de não se preocupar e desrespeitar as obras e projetos urbanísticos dos períodos anteriores. Em nome do futuro e da cidade moderna, São Paulo começava a adquirir o perfil da "cidade que não para e não pode parar" e o da que está sendo permanentemente construída. Por isso, Leonardo Arroyo escreveria em 1953, em um tom grandiloqüente que "*São Paulo é uma cidade que se inaugura diariamente, já disse alguém, e onde o vocábulo antigo perdeu sua razão de ser. A renovação é diária e Fiorelo la Guardia, ex-prefeito de Nova Iorque, quando aqui estêve, declarou que nunca vira no mundo uma cidade com tantas obras publicas em construção. William Berry acentuou que São Paulo é a cidade que mais*

---

[4] - Idem ibidem, p..82.

Scanned by CamScanner

gente transita pelas ruas. Wald Frank assinalou que seu caráter cosmopolita e irrequieto é a sua formidável fôrça de cidade nova. É a cidade do século XX e do futuro" [5].

A consequência imediata dessa ação seria identificada logo no governo posterior, que foi obrigado a reavaliar uma série de políticas públicas e, principalmente, procurou conter o déficit orçamentário.

2.2. Prestes Maia: a cidade do "futuro"

Ao deixar a prefeitura da cidade em 1945, Prestes Maia fez um balanço de seu governo e começou expondo as dificuldades fiscais que enfrentou quando assumiu a prefeitura. Obrigado a realizar contenção de despesas em virtude dos excessivos gastos da gestão anterior, ele teria feito os ajustes sem aumentar os impostos e sem despedir trabalhadores municipais. Assim, logo no começo de sua gestão, Prestes Maia delimitava suas ações, apontava os problemas e dava início ao confronto e às disputas com a administração de Fábio Prado, ganhando a oposição dos dirigentes anteriores.

Boa parte da contenção das despesas foi realizada na área do Departamento de Cultura, criado e dirigido por Mário de Andrade. Paulo Duarte, defensor intransigente do governo de Fábio Prado e de Mário de Andrade, sobretudo porque participava do governo, afirmava que a perseguição ao Departamento era ao mesmo tempo precariedade de visão e uma clara ação política contra um dos aspectos vitoriosos daquela gestão. Seus ataques são políticos, mas também pessoais, pois

---

5 - Arroyo, Leonardo, "São Paulo Antigo. São Paulo Moderno", Ed. Melhoramentos, SP, 1953.

Scanned by CamScanner

parece encarar Prestes Maia como um simples engenheiro cuja visão da cidade e de seu futuro era tímida e meramente técnica. Ele dizia que *"O caso Prestes Maia é pois um caso de estreiteza de visão. S.Exa. achou que as grandes avenidas valiam tudo, o Departamento de Cultura não significava nada (...) E aquele engenheiro executou seu plano, desprezando o resto (...). Uma montanha? Removia-se a montanha. Um Departamento de Cultura? Pura incompreensão: um pedacinho das verbas gigantescas destinadas à realização dessa obras tôdas (...)"*[6]. No entanto, suas críticas às obras de Prestes Maia tiveram que ser necessariamente contidas, pois boa parte delas havia sido iniciada por Fábio Prado; "[as obras] *as quais, em si mesmas, só um tolo poderia apupar, e as avenidas ganhariam o enfeite cultural que a existência do Departamento de Cultura poderia trazer"*[7]. Na realidade, Paulo Duarte não cessa suas críticas e descobre um novo filão de ataques, mesmo que contraditório, pois considera que Prestes Maia teria *"tomado"* todas essas obras da gestão de Fábio Prado, pois foi ele quem as idealizou e Maia apenas as inaugurou anos mais tarde[8].

As questões e disputas locais sem dúvida produziam certa cegueira política e conflitos momentâneos pela posse das obras públicas. São Paulo começava a adquirir, em meados da década de 1930, sua face mais metropolitana e suas principais estruturas urbanas modernas, em implantação, eram um notável capital político conjuntural no presente e para o futuro. Todavia, não há como negar que as transformações impulsionadas por intervenção do Estado, na segunda metade da década de 1930, foram na realidade inspiradas e baseadas no *"Plano de Avenidas"* elaborado por Prestes Maia, por determinação do prefeito Pires do Rio. Deste modo,

---

6 - Duarte, Paulo, "Mário de Andrade por ele Mesmo", Ed. Hucitec, SP, 1985, p 112.
7 - Idem, ibidem.
8 - Idem, ibidem.

Scanned by CamScanner

grande parte das obras públicas da gestão Fábio Prado é tributária desse projeto urbanístico e, obviamente, tiveram continuidade na longa administração de Prestes Maia. Mas também é verdade que a estabilidade política, construída à força e com articulações, e a vontade política da gestão Fábio Prado possibilitaram o início de boa parte das obras que seriam apenas finalizadas e inauguradas por Prestes Maia.

Prestes Maia de fato foi o prefeito que transformou a face da cidade, impondo-lhe uma estrutura mais "modernizante", tendo sempre como referência o seu "Plano de Avenidas". Seu plano urbanístico contemplava seis aspectos básicos de organização da cidade: o descongestionamento da região central através do sistema viário radial-perimetral; a reorientação do crescimento da cidade em diversas as direções; a descentralização do espaço e dos serviços urbanos; a preferência pelo transporte de superfície, mais especificamente pelo automóvel, público ou privado; a preocupação com a verticalização da cidade; e, finalmente, a intervenção direta e indireta do Estado.

Na realidade, na concepção do projeto de Prestes Maia já estavam presentes conceitos do que era ou deveria ser uma "cidade moderna". Em primeiro lugar, fundada na rapidez e fluidez, a cidade moderna privilegia o automóvel. A inspiração nos moldes das cidades norte-americanas surgia baseada numa nova realidade concreta na qual *"O vehiculo particular divulgou-se de uma maneira extraordinaria e inesperada (4), trazendo o problema inteiramente novo e dificil da sua accommodação - em movimento ou estacionado"*[9]. Na realidade, em meados da

---

"(4) Nalgumas cidades americanas um automovel para 2,5 ou para 3 habitantes."

9 - Maia, Prestes, "O Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo", Cia. Melhoramentos de São Paulo, SP, 1930, p.190.

Scanned by CamScanner

década de 1920 o automóvel, o caminhão e outros veículos movidos por derivados de petróleo começavam a ocupar um lugar de destaque nas importações nacionais. Já no transcorrer da década de 1930 houve uma parcial substituição de importação com a chegada dos veículos desmontados, que deveriam ser montados no Brasil. Essa nova situação criou a necessidade do desenvolvimento de um novo ramo industrial nacional, ou seja, o da indústria de montagem dominada pelas subsidiárias estrangeiras[10]. Isso implicou imediatamente na ampliação da produção e, sobretudo, no consumo de veículos que ocuparam as ruas dos maiores centros urbanos de então. São Paulo continha, em 1936, de acordo com Jorge Martins Rodrigues, o total de *"23.627 veículos-motores"*[11], contra pouco mais de 2700 em Santos e aproximadamente 1500 em Campinas. Mais especificamente, os automóveis de passeio ou particulares cresceram de modo significativo na década: em 1929, eram cerca de 13.655, e 22.739, no ano de 1940 [12].

O automóvel era o elemento novo no cenário metropolitano moderno que tendia a multiplicar-se rapidamente e, nessa medida, devia ser privilegiado sobretudo quando em movimento, pois era impossível oferecer espaço suficiente para o automóvel parado ou em movimento. De acordo com essa lógica, o meio de transporte coletivo deveria ter preferência sobre o particular, e bonde cederia lugar ao ônibus. De qualquer forma, os veículos, públicos ou privados, exigem novas e modernas vias de rodagem, que devem ser construídas de forma planejada com a

---

[10] - Singer, Paul, "Interpretação do Brasil: Uma Experiência Histórica de Desenvolvimento", IN *H.G.C.B.*, (org.) Boris Fausto, Tomo III, vol. 4, nº 11, Difel, SP, 1984.

[11] - Rodrigues, Jorge Martins, "São Paulo de Ontem e de Hoje", Col. Departamento de Cultura, Vol. XVIII, SP, 1939, ps. 204 e 220.

[12] - Langenbuch, Juergen R., "A Estruturação da Grande São Paulo", Fundação IBGE, RJ, 1971.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

dupla tarefa de evitar o congestionamento e permitir mais rapidez. Contudo, elas não deveriam convergir para as vias mais centrais, ao contrário, deveriam servir para descentralizar e expandir a cidade para outros centros, pois esta era *"o mot d'ordre do urbanismo moderno: espalhar o movimento e a actividade, multiplicar os centros."* [13].

De todos os aspectos, o plano viário foi o que transformou realmente a face urbana da cidade, interferindo definitivamente em seu traçado. Ele era composto por dois eixos viários básicos que pretendiam descongestionar o centro e estabelecer acessos aos bairros mais distantes, que seriam interligados por outro grande anel, margeando os rios Tietê e Pinheiros. Deste modo, o sistema viário da cidade moderna industrial fundou-se em três grandes avenidas: de irradiação ou perimetrais, as radiais e as marginais (veja a seguir mapa baseado no original[14]).

No projeto original, o primeiro eixo era o das avenidas perimetrais, divididas em três focos de irradiação (derivações do azul). O primeiro circundando o antigo centro (rox), cujo objetivo era retirar o tráfego da área e que originalmente é chamado de *"perímetro de irradiação"*. O segundo perímetro, denominado de *"boulevards exteriores,"* ligaria por meio de um grande anel viário os bairros urbanizados (zul claro), como Barra Funda, Campos Elíseos, Higienópolis, Cerqueira César, av. Paulista, Vila Mariana, Ipiranga, Moóca, Brás e Luz. Finalmente, o terceiro anel perimetral de irradiação ligaria a os bairros mais periféricos (azul escuro), chamado de *"circuitos parciaes secundarios"*. Dentro dessa concepção de vias perimetrais, já existia a idéia de um longo anel rodoviário circundando a cidade, aproveitando as margens dos rios Tietê e Pinheiros para implantar duas avenidas com

---

[13] - Maia, Prestes, op.cit., p. 46.

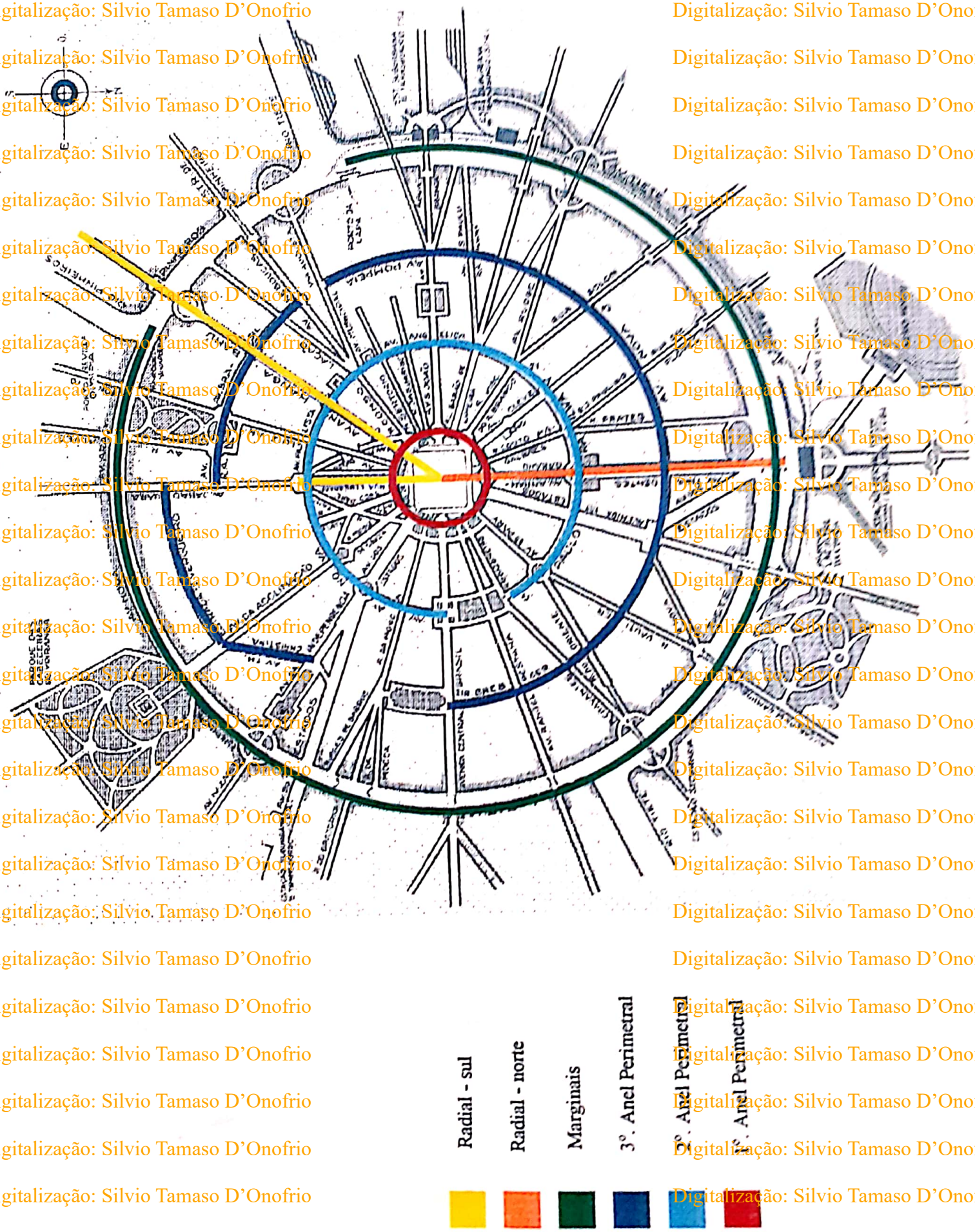
[14] - Idem, ibidem, p. 52.

Scanned by CamScanner

nomes homônimos aos rios, originando as avenidas marginais (verde), denominadas originalmente *"circuitos parkways"*. A retificação do rio Tietê foi o primeiro passo que incluía vários melhoramentos urbanísticos, mas sobretudo a implantação desse plano viário.

As avenidas Radiais, por sua vez, deveriam partir e/ou atravessar o centro da cidade pelo vale do Anhangabaú. Tomando a forma da letra "Y" (variações do amarelo), elas cortariam as perimetrais, expandindo a cidade em diversas direções através de seus braços viários. A avenida Tiradentes seria o eixo principal em direção à região norte (laranja). Na realidade, ela chegaria à nova e reformada Ponte Grande, que ultrapassaria o obstáculo do rio Tietê, levando a cidade para além do rio. Pela avenida 9 de julho (ou avenida Anhagabaú - amarelo), a cidade seguiria principalmente no sentido da zona sul, e o prolongamento através da av. Cidade Jardim levaria até a zona oeste. O projeto da av. Itororó (amarelo) completaria a segunda perna do "Y", partindo em direção ao sul. Seguindo através do vale natural, ela seria cortada por diversos viadutos que fariam a ligação entre os dois maciços. Contudo, como já vimos, essa avenida somente seria implementada anos mais tarde pelo Prefeito Faria Lima e com uma concepção de "via expressa", interligando o centro das cidade ao aeroporto de Congonhas.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner



Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Para o Vale do Anhangabaú, núcleo convergente do sistema viário, e para o centro da cidade de modo geral, Prestes Maia tinha objetivos puramente estéticos. Na prática, os aspectos de embelezamento contidos no projeto original ficaram restritos quase que exclusivamente à esse sítio urbano central. Ele compreendia o Vale como a área limitada pelos viadutos Santa Efigênia e do Chá. Seu projeto era transformá-lo na *"sala de visitas de São Paulo"*.

Além do sistema viário que transformou radicalmente a cidade, projetando-a para o futuro, a gestão de Prestes Maia ergueu ou finalizou diversas obras públicas na cidade. A importância dessas obras pode ser medida por sua permanência no espaço público durante décadas, fato raro na história urbana da cidade. Com o tempo, alguns destes prédios tornaram-se elementos vivos da cidade, servindo para caracterizá-la, como é possível perceber nos exemplos logo a seguir.

A construção do Estádio Municipal do Pacaembu foi iniciada em 1937, portanto no fim da gestão Fábio Prado, em área doada à prefeitura pela Cia. City no início da década de 1920. Prestes Maia modificou o projeto original ampliando-o para criar uma completa praça de esportes. .Aproveitando a declividade natural do terreno sua estética foi inspirada na monumentalidade da arquitetura alemã. Ele foi inaugurado em 28/04/1940, com o jogo Palestra Itália (6) e Coritiba F.C . (2), com a presença do presidente Getúlio Vargas e do interventor Adhemar de Barros. A importância do Estádio não se restringiu a sua natureza de obra ou serviço público, pois ele fortaleceu e impulsionou a profissionalização e a massificação do futebol.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Localizado em área central e nobre da cidade, ele permitiu o crescimento da presença de torcedores e, consequentemente, da renda[15].

Depois do Estádio municipal do Pacaembú, a Biblioteca Municipal foi a maior obra pública, também iniciada na administração anterior e ampliada e terminada por Prestes Maia, da mesma forma que a construção da Avenida 9 de Julho e do Túnel do Trianon. A Modernização do Viaduto do Chá, com sanitário públicos, parada de ônibus, túneis de pedestres e escadarias, a ampliação da rede de iluminação elétrica, das ruas calçadas, do escoamento fluvial, retificação do rio Tietê, canalização do Tamanduateí etc., entre tantas outras realizações da administração pública, fizeram de São Paulo uma nova e diferente cidade.

Uma rápida comparação entre as publicações "*A Administração de Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo. Através de entrevista concedida ao O Estado de São Paulo*", de Fábio Prado, de 1936, e *"Os Melhoramentos de São Paulo"*, de Prestes Maia, de 1942 e ampliado em 45, dá a dimensão exata das três relações básicas que constituem as duas gestões. Na realidade elas são veículos de propaganda das obras públicas e ambas pretendem construir a imagem dos ex-prefeitos como os de realizadores de obras, tão ao gosto dos prefeitos-engenheiros. Mesmo que sejam textos apologéticos de suas respectivas administrações, a quantidade de pequenas, médias e, principalmente, grandes obras públicas é espantosa e assume proporções reais. Mas o determinante é que elas demonstram como a gestões de Fábio Prado e Prestes Maia, compreendidas numa espécie de "longa duração" administrativa,

---

[15] - De acordo com Tomáz Mazzoni, no ano da inauguração (1940) foram vendidos 852.452 ingressos, permitindo uma renda de Cr$ 1.687.274,00, In "História do Futebol no Brasil", Ed. Leia, São Paulo, 1950, p.289.

Scanned by CamScanner

estavam vinculadas uma à outra, estabelecendo uma espécie de continuidade administrativa. Entretanto, tal fato não impediu que o confronto e insatisfações políticas brotassem, como já vimos. Sempre inspirados no "Plano de Avenidas", os onze anos de administração pública iniciados em 1934 e finalizados em 1945 transformaram profundamente a cidade de São Paulo. A intervenção direta do Estado, cortando avenidas, abrindo ruas e erguendo prédios públicos, associada ao crescimento imposto pela nova realidade econômica industrial, construíram uma nova face urbana.

Automóvel, avenidas, rapidez, fluidez, espalhar o movimento, descentralizar, descongestionamento, criação de novos centros, expansão do sítio urbano, indústrias, verticalização, arranha-céus, túneis urbanos, concreto armado etc., foram os conceitos e práticas que tomaram conta da cidade a partir da segunda metade da década de 1930. Re-fundada nesses aspectos, a cidade de São Paulo deixava a "metrópole do café" esquecida no passado. A "velha" cidade, com apenas cerca de trinta anos, rapidamente se degradou ou foi totalmente destruída para dar lugar e instituir sua nova face, que a marcaria inexoravelmente no futuro: a cidade que não pára. Assim, na década de 1930, São Paulo definiu os caminhos de seu futuro, mas os custos para erguer essa cidade moderna não foram pequenos e não tardariam a aparecer as profundas contradições. Umas delas, Wolfgang Harnisch percebeu logo em 1938 quando disse que *"essa cidade não tem tempo para pensar em tradições, não se importa em conservar testemunhas de sua evolução"*[16].

[16] Harnisch, Wolfgang H. "O Brasil que Eu Vi. Retrato de uma Potência Tropical", Cia. Melhoramentos, SP, 1939, p.96.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Já no final da década de 1950, a cidade começou a ganhar novos contornos, "esquecendo" a cidade dos anos 30/40 para (re)fundar uma nova cidade que apontava para a megalópole dos anos 60. Em menos de um século, São Paulo ergueu três sítios urbanos diferentes, destruindo quase que completamente dois deles. Por isso, Claude Lévi-Strauss afirmou em *Tristes Trópicos*, no ano de 1935, que São Paulo era uma cidade de ciclo rápido e perpetuamente jovem, mas nunca completamente sã[17]. No mesmo sentido, mas com certo tom melancólico mais definido, um memorialista paulistano disse na década de 1950: *"(...) enquanto* ***os paulistanos envelheciam, a sua capital rejuvenescia, libertava-se dos velhos casarões*** *e perdia também seus sobrados que tinham sido* ***expressões do esplendor passado de gente que não mais vivia"***[18]. Gradativamente implantou-se e sedimentou-se no imaginário dos paulistanos dos anos 30 a noção da cidade que não pára de crescer e transformar-se, fugindo do olhar e da vida de seus habitantes, rejuvenescendo "eternamente". A sensação quase "diária" de saudade apresentava-se com muita solidez na cidade que se reconstruía incessantemente. Saudade de uma cidade pretérita que já não existia mais, se modernizando e dificultando o enraizamento dos habitantes, e que acabou criando a saudade das pequenas cidades do interior e da vida do campo, mais natural, enraizada e saudável. Por isso, o mesmo cronista disse que *"tem razão a gente antiga quando recorda, com saudade, êsses tempos que passaram e faz comparações depreciativas com o presente. São Paulo era então uma cidade relativamente pequena, com muito ainda de provinciana (...)"*[18]. Essas sensações começaram a integrar definitivamente o cotidiano dos paulistanos na

---

17 - Lévi-Strauss, Claude. "Tristes Trópicos", Ed. Anhembi Ltda., SP 1957.

18 - Ferreira, Barros. "Meio Século de São Paulo", Ed. Melhoramentos, SP, 1954, p.10. Grifos meus.

12 - Idem, ibidem, p.68.

Scanned by CamScanner

década de 1930, refletindo nas formas que a cultura popular urbana assumia na cidade, principalmente através da música, permanecendo ao longo de sua história.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

2 - São Paulo - Música e Saudade

As temáticas poéticas presentes nas canções do tipo sertanejo/caipira, reforçadas pelas construções melódicas e harmônica típicas[20], quase sempre estiveram ligadas àquela idéia geral de que o campo é um lugar naturalmente tranquilo, bom, mais bonito, pacífico e que sustenta a sobrevivência de todos os homens. Em contrapartida, a cidade é vista como esmagadora, ambiciosa, feia, suja e poluída. Assim, a secular oposição entre campo e cidade, agravada no transcorrer dos séculos XIX e XX, parece que se estabelece de maneira evidente e drástica na canção sertaneja de modo geral, pois ela pretende justamente narrar e exaltar as positividades da vida natural e comunitária do campo. Ao contrastá-la com a vida urbana-industrial em crescimento e expansão, as virtudes do universo rural sobressaem "naturalmente". Além disso, ela também nos leva a crer na existência de um tempo passado e de um espaço bem melhor, caminhando para uma nostalgia retrospectiva.

Raymond Willians diz que essas idéias, de certa forma, apontam para o estabelecimento de noções como as do Paraíso e Éden perdido no tempo, ou então de ilhas e regiões isoladas distantes das degenerações humanas, principalmente citadinas. É interessante observar que em todos os períodos de transcurso da música sertaneja essas referências são bastante evidentes. Os compositores contemporâneos deste tipo de canção quase sempre se referem a um certo passado perdido, certamente de um tempo melhor. Para o historiador inglês, se seguirmos esta perspectiva de modo preciso, recuaremos a passados e regiões cada vez mais remotos e distantes, não conseguindo chegar a nenhum lugar e período. Ao se desvincular do espaço e tempo palpáveis, ela dá um passo para a mitificação de localidades irreais e para a

---

[20] - Tom menor, escalas descendentes, etc.

Scanned by CamScanner

criação de um passado intemporal e imemorial. Provavelmente, estas interpretações nostálgicas não se limitem apenas a tempos imemoriais e regiões intocadas, mas também se relacionem com a infância ou juventude perdidas (portanto com o passado) e que nunca mais voltarão; por isso, é possível percebê-las em todos os tempos e em todos regiões e locais[21].

2.1. Saudades do interior

A maior representação dessa visão de mundo na poética das "*canções da saudade brasileira*", como identificou genericamente Michel de Certau[22], no início do século talvez esteja na produção de Catulo da Paixão Cearense[23]. Suas melodias e sua poesia profundamente vinculadas ao regionalismo nordestino, faziam apologias do homem do sertão e da natureza, sempre com certo tom rebarbativo e empolado, sugerindo uma tradição poética do início do século. Por isso, a produção de Catulo, ao lado da de Cândido das Neves, pode ser considerada, de acordo com Luiz Tatit, como semi-erudita, pois "*Desejosos de serem reconhecidos como talentos que ultrapassavam a simples esfera popular*" esses compositores pretendiam causar "*impressão de maior sofisticação*"[24].

Homem de origem humilde mas com boa formação intelectual, Catulo foi um artista que frequentou saraus, reuniões e as casas da elite carioca, fato comum na época de acordo com o antropólogo carioca Hermano Vianna. "*Muito bem relacionado* [ele era] *Amigo de políticos e escritores, milionários, também mantinha*

---

[21] - Williams, Raymond, "A Cidade e o Campo. Na História e na Literatura", Cia das Letras, SP, 1989.

[22] - Certau, Michel, "A Invenção do Cotidiano", Ed.Vozes, RJ, 1994, p.76.

[23] - Nasceu em São Luis do Maranhão 1866 e morreu no Rio de Janeiro em 1946.

[24] - Tatit, Luiz, "O Cancionista. Composição de Canções no Brasil", Edusp, SP, 1996, p.32.

Scanned by CamScanner

contato com músicos menos famosos (...)"[25], e, por isso, o autor sugere, baseado em Michel Vovelle, que ele teve importante papel de intermediário cultural entre a cultura dominante da elite carioca da *belle epòque* e a rica produção popular das ruas. Talvez isso ajude-nos a compreender a busca recalcada desses artistas de, através de suas obras, obter ascensão e reconhecimento social e cultural, sobretudo dos setores mais intelectualizados das camadas mais abastadas. O resultado dessa postura nas canções é a junção de "*linguagem empolada e melodias que lembram árias do século XIX, ainda que simplificadas e reduzidas de tamanho*"[26] e cada vez mais distantes da linguagem comum e diária.

A canção Luar do Sertão de certo modo sintetiza essa perspectiva naturalista e nostálgica, pois comenta as virtudes naturais do universo rural (o sertão) e as saudades que isso tráz:

Não há, ó gente, oh não
Luar como esse do sertão
Oh ***que saudade do luar da minha terra***
Lá na serra branquejando
Folhas secas pelo chão (...).

Outra canção que também revela essa postura, e também um clássico da musica brasileira, é Cabocla do Caxangá. Nela, além das virtudes da natureza, surgem também a bonita, alegre e valente gente do sertão:

Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente
Essa gente tão valente do sertão do Jatobá
E o danado do afamado Zeca Lima (...)

---

[25] - Viana, Hermano, "O Mistério do samba", Jorge Zahar editor/Ed. UFRJ, RJ, 1995, p.50.

[26] - Tatit, Luiz, op. cit., p.32.

Scanned by CamScanner

***Cabôca do Caxangá, minha cabôca**, vem cá*
Queria ver se essa gente também sente
***Tanto amor** como eu senti quando eu te vi no Cariri (...)*

Em São Paulo, a título de exemplo, também é possível identificar essa linhagem vinculada ao universo rural do interior nas obras de dois autores paulistas representativos: Raul Torres e Capitão Furtado. Nas suas canções, são ressaltados os elementos da natureza (bichos, plantas e geografia) e seus fenômenos (luar, amanhecer, sereno etc.), o homem/mulher do sertão e, finalmente, a nostalgia que esse conjunto trás a quem canta e/ou escuta. Alguns dos títulos de suas canções já revelam esta condição. Raul Torres compôs uma enormidade de temas relacionados aos dois primeiros elementos, entre eles, *"Sabiá Triste" (1936), "Festa da Bicharada"(1936), "Sururú no Galinheiro"(1934), "Trepei na Roseira"(1934), "Pisei no Rabú do Tatú"(1933), "Sereno Cae"(1933), "Festa do Sapo", "Galo sem Crista" (1929) etc. e* Capitão Furtado compôs, entre outras, *"Canta a natureza", (1943) e "Liga dos Bichos"(1937), "Amanhecer no Sertão" (1937).*

O homem/mulher do interior e as saudades que despertam essa gente e o universo rural estão em *Caboclo Viajado"(1936), "Caipira em Hollywood"(1938), "Eta Botina"(1937), "Festança no Arráia"(1942), "Natal dos Caboclos"(1938), "Rancho Abandonado"(1937) ,"Rincão de Tradições"(1944), "Semana do Caboclo"(1937), "Sonho do Matuto"(1941), "Vida na Fazenda", (1938),* nas Modas *"do Beijo" (1938), "dos Ofícios"(1938), "do Solteirão"(1937), "de Cumprimentar" (1939),* e *"A Voz da Saudade"(1941)* de Capitão Furtado; e *"Macumbêro"(1936), "Seu João Nogueira"(1935), "Belezas de minha Terra", "Saudades de Rio Pardo", "Vamos pra São Manuel"* de Raul Torres. A análise das composições de autores

Scanned by CamScanner

como Cornélio Pires, Sorocabinha, João Pacífico etc. apenas confirmam esse quadro geral.

Temática também utilizada na época era o contraste entre o modo de vida do universo rural e do urbano. Geralmente neste casos, o contraponto estabelecido era entre o universo rural idealizado e o caos citadino. Às vezes, se não havia crítica contundente à cidade havia, pelo menos a incompreensão do seu modo de vida e dos elementos que a constituíam. A canção de Paragaussú de 1929 chamada "*Triste Caboclo*" de certa forma sintetiza essas representações, pois apresenta um trinômio básico dessas canções: apologia do sertão, a saudade e o amor perdido. Logo no início, ele define a preferência pelo campo em detrimento da cidade;

"Vou deixar a cidade
Vou me embora pro sertão
Lá ficou minha choça
Que guardou recordação

Em seguida, expõe o duro significado da saudade, tanto do sertão como do amor passado à uma cabocla;

Eu vou, eu vou pro meu sertão
Eu vou ver a cabocla
Que prendeu meu coração
Como é triste a saudade
De quem ama e tem amor

Finalmente, o amor sertanejo perdido mas não esquecido, que dilacera o coração, termina a canção:

Não suporta a maldade
Em sofrer tamanha dor
O amor de um sertanejo

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Não suporta uma traição

Sente a saudade que mata

Pouco a pouco esta paixão (o coração).

Uma outra conhecida canção da época, gravada em 1932, apresentava de maneira mais evidente o descompasso entre a realidade do campo e a urbana, e a incompreensão dos elementos que compõem a cidade, principalmente São Paulo. A música de Cornélio Pires e Honório da Silva chamada "*Bonde Camarão*" fazia referência ao um tipo de bonde completamente fechado que circulava pelas ruas paulistanas e que a população apelidou com esse nome em virtude de sua forte cor vermelha[27].

Após rápido comentário introdutório positivo à São Paulo nos primeiros versos, a canção sertaneja aponta que irá narrar, na forma de uma moda de viola bem humorada, o cotidiano de um equipamento tipicamente urbano: um estranho e desajeitado bonde fechado.

Se você tiver em São Paulo

De certo se arregalarám por lá

*Homem, **São Paulo é lindo**, é **uma boniteza***

*Mas tem um tal de **bonde Camarão***

*Pra **chacoalhar o corpo** da gente tanto*

Oh, peste dos quintos, é pior que carro de boi

*Então nóis **fizemos uma moda de viola relaxando ele***

Mas escuta a moda:

---

[27]- Autores, Cornélio Pires e Honório da Silva. Música gravada em 1932. Além das características singulares (fechado e vermelho) o *Bonde Camarão* era considerado mais cômodo e macio em oposição ao bonde todo aberto.

Scanned by CamScanner

A incompreensão, a compressão e o incômodo são destacados logo em seguida, dando início às críticas que mantêm-se até o final. No aperto e sacolejo da condução, ocorrem vários fatos negativos, que somente poderiam ocorrer em um bonde em movimento: o caipira quebrou a viola, um velho jogado de um lado para o outro, uma moça caindo sentada em seu colo e um padre levando forte tranco. Toda essa situação é agravada e torna-se ainda mais incompreensível, pois, não bastasse o desconforto, ainda era preciso pagar para utilizá-lo:

Aqui em São Paulo o que ***mais me amola***
É esse ***bonde que nem gaiola***
Cheguei, abri uma portinhola,
Levei um tranco e ***quebrei a viola***
Indá pús ***dinheiro na caixa de esmola***
Entrou um ***véio*** *se faceirando, levou um tranco e foi combetiando,*
Beijou uma velha e saiu bufando sentou dum lado agarrô suando
Pra móde o vizinho te catingando
Entrô u'a ***moça*** *se arrequebrando, no meu colo ela foi sentando*
Pra móde ***o bonde que tava andando***
Sem a tal zinha tá esperando, eu faço claro, eu fiquei gostando
Entrou um ***padre barrigudo****, levou um tranco dos bem graúdo*
Deu um abraço num bigodudo, um protestante dos carrancudo
Que deu o cavaco c'o batinudo

As sensações que essa moda sugere ultrapassa a idéia de que os problemas e incômodo se restringem apenas ao bonde. Apesar da introdução positiva à cidade, parece que o quadro caótico é próprio do universo urbano, no qual todos vivem apertados, correndo e jogados de um lado para outro. A Light não escapa da crítica pois, como empresa administradora dos bondes paulistanos, ela apenas se importava com seus lucros e não com o usuário, e isto poderia produzir insatisfação na

Scanned by CamScanner

população e gerar uma "guerra" na cidade[28]. O *Bonde Camarão* e todos os fatos que nele ocorrem são, então, uma representação e síntese do caos urbano existente na cidade de São Paulo. É justamente por isso que no final o caipira quer fugir e retornar para sua "terra", pois está subjacente a idéia de que no campo a vida é melhor.

Eu vô mi imbora pra minha terra,
Esta paquera inda vira em guerra
Este povo ida sobe a serra,
Pra mó de a ***Laite que os dente ferra,***
Nos passagêro que grita e berra[29]

Uma cidade como São Paulo, que crescia rapidamente, transformando em poucos anos seus bairros, ruas, avenidas, praças e as relações humanas, mas que de algum modo ainda mantinha viva valores do universo rural e as recordações dos imigrantes e imigrantes, era campo fértil para a reprodução de músicas, como essas que falassem, de um lado, de uma condição (a natureza), região idílica (o campo) e de um passado melhor, ou então de crítica ou comparação negativa com o universo urbano. Talvez essa seja uma das razões, aliadas à forte presença da população e cultura rural e a grande difusão nos meios de comunicação, que explique a rápida popularidade que a música sertaneja alcançou em São Paulo nos anos 30.

2.2. Saudades da cidade que se transforma

Contudo, este tipo de perspectiva de um passado sempre melhor também se reproduziu nas próprias canções urbanas que falavam das transformações da cidade. O fato de ser povoada por imigrantes e desenraizados de todos os tipos (de

---

[28] - Como ocorreu em 1931 no quebra quebra dos bondes da Light.

[29] - Grifos meus.

Scanned by CamScanner

origem urbana e rural) reforçou o sentimento de saudade e de um tempo melhor, proporcionando a proliferação de canções de tom nostálgico e as vezes melancólico, principalmente as canções tradicionais da terra. Boris Fausto diz, por exemplo, que as recordações dos imigrantes em São Paulo eram constituídas por uma *"saudade telúrica, da infância e da juventude (...) elementos valorizados por aquelas famílias em sua maioria provinciana de origem, que já viviam na áspera São Paulo dos anos 20 e 30"*[30]. Não é sem razão, portanto, que surgiu um programa dirigido à colônia portuguesa, que revela esse sentimento de saudade da terra, denominado *"Saudades de Além Mar"*, e que alcançou sucesso sob a apresentação de Otávio Gabus Mendes[31].

Em São Paulo, as condições para a reprodução desse tipo de imaginário eram bastante fortes e reais. Se reportando às várias regiões do Brasil ou do exterior, as pessoas desejavam e necessitavam criar/recriar referências da terra natal através da comida, das festas, da língua, da roupa, da religião, etc., e obviamente, escutando gêneros diferenciados como boleros, *canzonettas*, modinhas, fados, toadas e valsinhas. Assim, o cantor em São Paulo cujo repertório concentrava-se nas temáticas vinculadas à saudade ou tempos melhores, era obrigado a variar o repertório, transitando entre canções italianas e sertanejas, boleros e sambas, concretizando um cosmopolitismo inconsciente.

Na realidade, tal sensação não se restringia apenas aos músicos e músicas, manifestando-se de maneira generalizada entre poetas, memorialistas, escritores. Para eles, em um tempo perdido no passado, São Paulo teria sido mais humana, bucólica,

---

30 - Fausto, Boris, "Negócios e Ócios. Histórias da Imigração", Cia. Das Letras, SP, 1997, p.74. Grifos meus.

31 - Mendes Edith G. "Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à Televisão", Ed. Lua Nova, SP 1988, p. 51.

Scanned by CamScanner

com bairros mais limpos e organizados, com população menor, sem violência e assim por diante. Seu crescimento vertiginoso teria degenerado o ambiente urbano e as relações entre os homens. De alguma forma, eles revelavam sentimentos e perspectivas urbanas já presentes na Europa desde o final do século XIX, de retorno às cidades renascentistas e até medievais (porque essencialmente anti-industrialistas) na medida em que eram mais humanas e com qualidades arquitetônicas e culturais superiores, alguns chegando até mesmo a desenvolver uma concepção anti-urbana[32].

Da mesma maneira, mas acrescidas por outros motivos e sensações, os antigos bairros, as pequenas cidades interioranas e as nações de origem também tornavam-se referência do passado melhor, mesmo que na realidade não tenham sido, pois seus habitantes foram obrigados, por diversas razões, a migrarem e emigrarem.

O cronista e poeta Juó Bananére, por exemplo, indica essa condição em seu poema do início do século "*Sodades de Za Paolo*". Mantendo o perfil de sua prosa humorística e crítica, e da linguagem macarrônica, o poeta nascido em Pindamonhagaba, revela todo esse quadro mental ao referir-se desde o início à saudade da cidade, mantendo esse ritmo e a referência até o fim da poesia. Ele fala dos paulistanos, principalmente das meninas do Bom Retiro, do modo de vida que existia na cidade que permitia tranquilos passeios pela Ponte Grande, da típica garoa paulistana:

Tegno sodades dista Paulicéia
Dista cidade qhi tanto dimiro!
Tegno sodades *distu céu azur*
Das bellas figlias lá du Bó Ritiro (...)
Tegno sodades da pontigrandi

---

[32] - Harouel, Jean-Louis, "História do Urbanismo", Papirus Editora, Campinas, 1990. Principalmente capítulo 4.

Scanned by CamScanner

Dove di notte si vá dá un giro (...)

Tegno sodades, ai de ti - Zan Paolo!

Terra chi eu vivo sempre n'un martirio (...)

Tegno sodades da garôa fria

Agitada co sopro du Zefiro (...)

Outro aspecto existente nesse poema é a saudade ao tempo que já se foi, esgotando com a juventude e a liberdade, tornando-se apenas passado:

Tegno sodade dus tempo perdido

Xupano xoppi uguali d'un vampiro (...)

Vagabundeano come un begiaflore

Atráiz das figlias lá du Buó Ritiro[33]

Seguindo na mesma direção do poema de Bananére, alguns chorões paulistanos também referem-se a um tempo melhor quando se reuniam e tocavam de forma descompromissada e prazerosa. De acordo com alguns deles, a vida nos bairros da cidade permitia a convivência comum entre as pessoas, facilitando o contato com e entre os músicos populares. Mas talvez fossem as modinhas, canções e valsinhas cantadas e tocadas nas *serestas/serenatas* que expressavam melhor este sentido nostálgico mais urbano. Paraguassú nos dá um depoimento bastante revelador desse sentimento: *"Era a coisa mais bela que existia naqueles tempos em São Paulo. Eram as serenatas; aquelas* ***musicas sentimentais*** *com flauta, violão, cavaquinho (...)* ***Era linda a música antigamente. A gente sentia uma saudade eterna, dava vontade*** *de* ***chorar"***[34]. Foi justamente por estar perfeitamente integrado a esse clima que Paraguassú compôs, entre tantas canções de tom saudosista e sentimental, a seresta

---

[33] - Bananére, Juó (Alexandre Ribeiro M. Machado), "La Divina Encrenca", Folco Masucci Editor, 2ª ed., SP, 1966, p. 48 e 49.

[34] - Depoimento de João D. Carrasqueira MIS-SP, Paraguassú, MIS-SP, Grifo meu.

Scanned by CamScanner

"*Saudade de São Paulo*". Seguindo quase o mesmo roteiro de Bananére, ele fala tanto das saudades de uma cidade e de um cotidiano urbano que deixaram de existir, como também do tempo da infância e juventude que já passara. No final, de modo arrebatador, quase trágico, ele diz que, mesmo morrendo longe da cidade, ele quer ser enterrado em São Paulo:

Quanta saudade que eu tenho de ti, São Paulo querido
Oh meu jardim reflorido, ***onde eu nasci feliz***
Tenho saudade dos rios onde menino brinquei
Tenho saudades de tudo, do que na vida sonhei
São Paulo tenho saudade das noites de serenata
Desse garoa de prata (...)
Se um dia por desventura morrer longe daqui
Peço que seja enterrado nesse torrão que nasci
No meu São Paulo querido, onde feliz eu vivi *(...)*[35]

Seguindo nessa mesma linha presente na memória paulistana, o cantor e compositor paulistano Jayme Redondo[36] levou essa idéia de saudade a um certo extremo na canção *Saudade*. Ele indica que apesar de ser um sentimento que leva à tortura e ao sofrimento, ele é doce, bom e positivo:

Saudade mal estar *que se bem diz*
Que fere mas não deixa cicatriz
Saudade doce bem que nos tortura
E ao coração maltrata com doçura[37]

---

[35] - 1943. Apud Caldas Waldenir, "Luz e Neon: Canção e Cultura na Cidade", Studio Nobel/SESC, SP, 1995, p.80.

[36] - Jayme Redondo, nascido em São Paulo em 1890 e falecido em Niterói (RJ) em 1952, foi criado em uma família com certa tradição cultural (o pai, o escritor Manuel Garcia Redondo, pertenceu à Academia Brasileira de Letras). Violonista, compositor, radialista (Educadora Paulista) e cineasta, ficou mais conhecido como "cantor das elites", lembrando um pouco a trajetória de Mário Reis.

[37] - Gravação de 1929. Grifos meus.

Scanned by CamScanner

Nela ele faz uma apologia da saudade nas suas mais diversas e óbvias variantes como a de um beijo, do amor, de um sorriso, dos parentes queridos e, é claro, do tempo passado:

Saudade que me trouxe aqui
Saudade de ***beijar*** *a ti*
Saudade de um tempo passado
De um tempo que fui ***amado***
Saudade de rever os meus
Saudade dos ***sorrisos teus***

Finalmente, em um trecho bem interessante da canção, o compositor reafirma seu caráter genérico, universal e reiterativo ("saudade da saudade")

Saudade, quem é que não tem
Só mesmo alguém
Que nunca quis bem
E apita lá distante o nosso amor
Nossa alma vai murchando como a flor
Vivendo quer no ***campo ou na cidade***
Se sofre a angustia imensa da saudade
Mas quando desse amor nos apossamos
Os dias correm, voam, jubilamos
Se o lar é infeliz,
Então teremos saudades das saudades que tivemos

Este tom saudosista também se expressa de modo evidente e exacerbado nas canções de alguns "compositores tipicamente de bairro" como o filho de calabreses Roberto Fioravanti, também conhecido no Bexiga como o "*seresteiro da saudade*". O próprio título de algumas de suas canções já introduz leitor e ouvinte no universo da nostalgia: *"Velho Bexiga"* e *"Saudades da Bela Vista"*. Na primeira ele

Scanned by CamScanner

fala de suas recordações de infância e juventude vivida na década de 1930 no bairro do Bexiga de "acolhedoras" ruas e residências:

Velho bairro
Que me viu nascer
Que me viu crescer
Brincar, sonhar, cantar ***com saudade*** *(...)*
Ruazinhas, casas modestas
Na lembrança *as festinhas*
Lindas ***serestas*** *(...)*
Os festejos tradicionais
Noites ***boêmias***
Quando eu era rapaz

Em outra canção (*Saudades do Bexiga*) as referências de um tempo que não retorna e as rápidas transformações de uma cidade/bairro que não existem mais são extremamente claras:

Oh! bairro do ***Bexiga*** *(...)*
Te esqueceram, mas de ***ti sempre lembrei***
A rapaziada sempre se unia
E a ***serenata passava***
Toda janela se abria
O bairro inteiro acordava
Bela Vista das serestas
Sob a ***luz dos lampiões***
A lembrança *só nos resta*
Das ***velhas tradições***
Os boêmios de outrora
que hoje não existem mais *(...)*
A Igreja da Achiropita hoje ***traz recordações*** *(...)*
Meu bairro, que saudade

Scanned by CamScanner

Tudo isso me traz
Belos tempos de amizade
Que não voltam mais [38]

Todo esse ambiente cultural e musical acaba se reproduzindo também nas jovens emissoras radiofônicas paulistanas. Não é sem propósito, portanto, que já em 1935 surgiu na rádio Difusora o programa noturno diário "*Hora da Saudade*"[39], justamente para satisfazer o crescente público e dar vazão a essa produção musical. Ele se manteve "no ar" durante vinte anos consecutivos. Produzido por Décio Pacheco Silveira e comandado por Dárcio Ferreira, eram apresentadas no programa apenas *"músicas antigas"* para, segundo chamada da época, *"culto e revivescência da nossa música e da nossa poesia"*[40], que eram acompanhadas ao vivo pelo "*Conjunto Serenata*", cujo violonista curiosamente era Camargo, pai da apresentadora de TV Hebe Camargo (que inclusive começou sua vida artística como cantora de música sertaneja). Até o sambista Zezinho da Casa Verde participou com seu conjunto *"Águias da Meia Noite"* do programa por determinação da direção da emissora.

O prefixo musical era a canção do próprio Décio Silveira, de nome bastante integrado ao espírito do programa, *"Saudades de Minha Terra"*. A canção contém elementos exemplares que de certa forma sintetizam de modo genérico e amplo os vários tons nostálgicos. A construção melódica reforça e destaca essas sensações através da estrutura rítmica e harmônica da *valsa*. O sentimento paradoxal de encantamento e sofrimento causado pela saudade e amor está presente logo no

---

[38] - Lucena, Célia Toledo, Bixiga, Amore Mio", Ed. Pannartz, SP, 1983, ps. 138, 139. Grifos meus.

[39] - OESP, 15/08/1935, p.03.

[40] - Contracapa do disco "Saudade da Minha Terra - Série Evocação", Columbia - Continental, junho de 1988.

Scanned by CamScanner

início da poesia. O coração sofrido e o tempo passado melhor também se apresentam com bastante força na construção poética. A existência do amor ideal irrealizado por uma mulher também idealizada, mas que continua sendo referência muito presente. E, finalmente, a saudade ocasionada pela distancia da terra/torrão repleto de boas recordações.

Chorai tristes corações
Em todo passado
E no ***finado canto das recordações***
Chorai cheio de saudades
Como bem choraste o amargo desencanto
De suas próprias ilusões
A amor, sentimento ideal
Que traz alegria ou infelicidade
Encantamento emocional
Vem a alma ilumina
Com tua suave luz divina
As saudades vem
Vão sofrer de amor
Pobre e doce recordação (...)
Lancinante dor que sangra no coração
Assim, também tenho
Saudades de meu torrão
Sofrer é para quem quer bem
A delícia maior do coração
Meu doce e bento natal
Que saudade tenho do tempo em que eu amei
Do céu em que adorei
A mulher ideal [41]

41 - Gravação de 1936. Grifos meus.

Scanned by CamScanner

Todavia, esse tipo de temática, marcada sobretudo pela saudade e nostalgia, não ficou limitada a um tipo de produção e/ou clientela, como já foi salientado anteriormente. Ela ultrapassa as fronteiras do gosto específico por esse tipo de discurso poético-musical e atinge diversos gêneros. Vários dos sambistas paulistanos, por exemplo, que despontaram ou viveram em meados da década de 1930, também identificavam uma cidade "passada" melhor, na qual o samba e o carnaval (das décadas de 1910/20) eram mais alegres, soltos e bem paulistanos, além das referências à Festa de Pirapora, que era referência de festa e música "mais original e pura". Em um belo samba de sua autoria, Geraldo Filme detalha essa realidade ao exaltar o passado dos batuques de terreiro de Pirapora e a Velha Guarda dos sambistas paulistanos[42]. Num misto de reverência, necessidade de memorização e nostalgia ele cantou:

(...) Lá no barraco tudo era alegria
nego batia a zabumba e o boi gemia
Iniciado o neguinho no ***batuque de terreiro***
Samba de Piracicaba, Tietê e Campineiro
Os ***bambas da Paulicéia*** *eu não posso esquecer:*
Fredericão *na zabumba, fazia a terra tremer*
Cresci na roda de samba, no meio da alegria
Eunice *puxava o samba,* ***D. Olimpia*** *respondia*
Sinhô, caía na roda, gastava a sandália
E a poeira levantava (...)

É interessante observar que as sensações deixadas por vários sambistas paulistanos em seus depoimentos e algumas canções reafirmam constantemente essa

[42] Depoimento de Geraldo Filme, MIS-SP e programa Ensaio-TV Cultura de São Paulo; Zezinho da Casa Verde MIS-SP.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

realidade. A letra de um outro samba (*Tradição*) de Geraldo Filme feito muitos anos mais tarde (década de 1970), por exemplo, da continuidade a esta tradição e até poderia ser confundido com as melancólicas serestas se não houvessem as referências ao samba. Veja como a temática é muito semelhante às canções do seresteiro Roberto Fioravanti:

Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade eu tenho do nosso Cordão
Bexiga hoje é só arranha-céu
E não se vê mais a luz da lua
Mas o Vai-Vai
Está firme no pedaço
É ***tradição****, e o samba continua*[43]

O sambista paulistano tem ainda mais dois sambas que, apesar de compostos na década de 1960, tratam da cidade de São Paulo do início do século, portanto, em um "tempo passado melhor": "*São Paulo Menino Grande*" e "*São Paulo Antigo*". O primeiro descreve um cotidiano noturno e diurno das ruas paulistanas que desapareceu:

São Paulo menino grande, cresceu e não pode mais parar (...)
Não vejo a sua mãe preta na rua,
Com pregão, cafezinho quentinho sinhô
Pipoca, pamonha e quentão

[43] - Letra retirada do Programa Ensaio No. TV Cultura, interpretada pelo próprio compositor. Também pode ser encontrada no CD "Beth Carvalho Canta o Samba de São Paulo", SP, 1991, que procura manter arranjo e interpretação original.

Scanned by CamScanner

Lembrar, deixa lembrar (...)

Agora que o menino cresceu (...)

Onde estão teus boêmios a tua garoa, cadê teu orvalho

O samba seguinte reafirma com todas as letras que São Paulo antigo era bem melhor:

São Paulo antigo era modesto era tão lindo

Quanta saudades me traz da banda, do coreto, do jardim

Quantas saudades me traz do mangue do lampião de gás [44]

A consagração dos temas tratando das profundas e rápidas transformações da cidade de São Paulo ocorreria a partir da década de 1950/60. As inúmeras comemorações em torno do IV Centenário da cidade em 1954, motivaram, no início da década, diversos trabalhos cujo motivo principal era a cidade de São Paulo. Ao procurar reiterar as antigas tradições paulistanas, o evento comemorativo criou e inventou novas e grandiosas tradições vinculadas ao IV Centenário. A cidade foi comemorada na sua monumentalidade e reafirmada sua "vocação" para o trabalho, pois ela nunca parava de crescer e desenvolver-se.

Na esteira do evento surgiram na época inúmeras obras de acadêmicos, professores, memorialistas, artistas que para falavam, analisavam e até cantavam de modo monumental e comemorativo a cidade de São Paulo. Por isso, boa parte da produção musical teve caráter de exaltação e consagração da cidade, pois seu objetivo era comemorar um fato significativo da cidade; seus quatrocentos anos. Assim, surgiram canções de diversos gêneros celebrando e glorificando suas condições

---

[44] - Letras apud Martins, Maria Lúcia Refinetti, "São Paulo Metrópole e Isso Tudo (1920-1980)", Cópia dissertação de mestrado, FAU-USP, 1982.

Scanned by CamScanner

físicas (a garoa, o planalto, o café), os aspectos sociais (espaço democrático onde convivem todas as raças e culturas, povo trabalhador, núcleo de seresteiros etc.), as atividades econômicas ("berço" da indústria, centro econômico do país etc.), e as lutas políticas (centro da independência nacional, símbolo resistência contra o autoritarismo, as lutas pela legalidade e liberdade etc.). Os títulos das inúmeras obras, por exemplo, são importantes indicadores desse momento cultural por que passou a cidade no início da década de 1950: "*Quarto Centenário*", gravação de Mário Zan, 1953; "*Paulicéia em Festa*" e "*São Paulo Quatrocentão*", gravadas por Hebe Camargo em 1953; "*Viola Paulista*" de Mary Buarque e Stellinha Egg, 1953; "*Capital Gigante*", de Raul Torres e Sebastião Teixeira, 1953; "*Porque Amo São Paulo*", Nelson Gonçalves e Davis Nasser, 1953; "*Dobrado de Amor à São Paulo*", Vinicius de Morais e Antonio Maria, 1954; "*Salve São Paulo*", Anizio Silva e C. Portela, 1954; "*São Paulo*", Haroldo Barbosa e Jorge Goulart, 1954; "*São Paulo de Anchieta*", de Wanda e Norma Adarny, 1954; "*Piratininga em Festa*", J. Gaman e L. Rodrigues Alves, 1954; "*Paulista do Centenário*", Bruno Gomes, José Dias e Airton Amorin, 1954; "*Parabéns São Paulo*", Rutimaldo, 1954 etc. Deste modo, a música participou de maneira significativa do esforço de criação das tradições inventadas pelo IV Centenário.

É interessante destacar, ainda que rapidamente, que nos anos 60 a dupla Silvio Caldas e Lauro Miller lançou uma coleção intitulada "*Isto é São Paulo*", dando sequência a essa tradição. Composta por canções que falavam de inúmeros bairros da cidade, tais como "*Ipiranga*", "*Aclimação*", "*Jardim América*", "*Barra Funda*", "*Casa Verde*", "*Brás*", "*Freguesia do Ó*", "*Penha*", "*Vila Prudente*", "*Lapa*" e,

Scanned by CamScanner

finalmente, "*São Paulo Antigo*", via de regra, são marcadas pelo trinômio São Paulo-melancolia-tempos melhores.

Porém, não foi apenas esse clima de monumentalidade e glorificação das virtudes paulistanas que se corporificou nessa década. Distante dos órgãos da cultura oficial, uma produção musical de outro teor começava a despontar com muita força na cidade. Seguindo uma tradição iniciada na década de 1930, como vimos no capítulo anterior, alguns compositores trataram de narrar as profundas e rápidas transformações da cidade de São Paulo com outro olhar e perspectiva, a do cotidiano duro das pessoas mais humildes em um grande centro urbano. As composições de João Rubinato, este misto de caipira-sambista-italiano-paulistano, mais conhecido como Adoniran Barbosa. Tendo também como núcleo central de suas obras o dia-a-dia de São Paulo, as histórias contidas em suas canções traduzem uma outra cidade, diferente daquela consagrada pelo clima do IV Centenário. Assim, dando continuidade à idéia de contar a vida de São Paulo, Adoniran produziu na década algumas importantes canções como "*Saudosa Maloca*", de 1951, "*Iracema*", de1956, "*Samba do Arnesto*", 1953, "*Um Samba no Bexiga*",1955, "*Dotor Vaderma*", 1957, "*Abrigo de Vagabundos*", 1959, "*No morro da Casa Verde*", 1959, entre outras

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

3 - A Mistura da Cultura Rural e Urbana em São Paulo

A noção bastante difundida da existência de uma "cultura popular" distinta, autônoma e independente da cultura formal, e que supostamente representaria os mais autênticos, criativos e instintivos valores de um povo[45], começou a ser idealizada e produzida no início do século XIX, no seio do movimento Romântico. Essa "cultura pura" somente poderia ser encontrada em situações sociais em que a vida rural, comunitária, solidária, ligada à natureza não tivesse ainda desaparecido ou sido deturpadas pelos valores urbanos, do lucro e da acumulação do dinheiro, mesquinhez, individualismo, etc. Por ter essa característica, a "cultura popular" foi imediatamente identificada com os mais profundos e puros valores de um povo, que revelavam sua "nacionalidade". Assim, o "popular" tornou-se necessariamente a representação do "nacional" e o "nacional" somente se realizaria plenamente se intimamente vinculado ao "popular".

A partir da segunda metade do século XIX, as tradições da "cultura popular do mundo rural" começaram a enfrentar dificuldades. Não havia mais condições sociais reais e subjetivas para se reproduzirem nos grandes centros urbanos e também diminuía a possibilidade destas manifestações se expandirem em um momento histórico que lhes era bem adverso. Por isso, neste período, surge uma preocupação específica para pesquisar e estudar ("*lore*") a cultura popular rural, compreendida como as tradições culturais do povo mais pobre e simples que vivia no campo (o "*folk*"). A idéia fundamental desses pesquisadores era salvar a *"casa em chamas"*, isto é, salvar e preservar, segundo eles, o que havia de mais "*precioso*" na

---

45 - Chartier, Roger."Cultura Popular: Retorno a un Concepto Historiografico", IN Manuscrits, No. 12, Gener, 1994.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

cultura de um povo, num momento em que o universo urbano-industrial começava a destruir e transformar as culturas rurais mais tradicionais. A ação dos folcloristas nesse sentido foi determinante, colaborando para demarcar as fronteiras e criar a compreensão de um suposta *"cultura popular"* pura, boa e original, que contrastava com aquela emergente no meio urbano Segundo Peter Burke, não foi por acaso que o desenvolvimento desta postura ocorreu principalmente na Alemanha e Itália, países que no século XIX permaneciam fragmentados e na periferia do progresso urbano-industrial, e que necessitavam criar um identificação nacional de seu povo (o nacional = popular)[46].

Esta perspectiva de folcloristas e Românticos marcou, e continua marcando até hoje e de diversas maneiras, as várias tendências de interpretação da cultura popular. Durante todo século XX é possível perceber a continuidade dessa oposição entre a "má" e a "boa" cultura nos diversos binômios, geralmente excessivamente reducionistas e maniqueístas, construídos por diversos segmentos sociais, tornando necessária a explicação da(s) cultura(s) de um povo/nação, por meio de um pólo negativo e outro positivo. Assim, a distinção criada entre a cultura rural X cultura urbana, se estende à cultura burguesa X operária, conservadora X revolucionária, conformismo X resistência, internacional X nacional, desenvolvida X subdesenvolvida, colonizador X colonizado, massa X popular.

No Brasil, nas primeiras décadas deste século, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção da cultura brasileira ou de nossa "cultura nacional" ocupou a maior parte de nossos intelectuais e

46 - Ver Burke, Peter, "A Cultura Popular na Idade Moderna", Cia. das Letras, SP, 1989 e Ortiz, Renato, "Românticos e Folcloristas", Ed. Olho d'Água, SP, s/d.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

artistas, modernistas principalmente. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais *"autênticas tradições folclóricas"* e, portanto, expressões das mais puras referências da "cultura nacional" e homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores, pesquisadores e compositores com relação à cultura popular, pois, se ao mesmo tempo ela era uma atitude de redescoberta do país, portanto integrada ao projeto modernista, também era a tradição passadista que queriam combater. Com relação à música, buscava-se uma "brasilidade modernista" que significava estabelecer íntimas relações entre o passado e folclore com as linguagens européias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade[47], da qual Villa Lobos parece ser sua melhor expressão. Assim, gradativamente o "tradicional", o "popular" e o folclore ocupavam espaço na "modernidade" e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo os músicos, tornando-se um dos pontos principais do programa modernista.

Sem dúvida alguma, o rico material musical que se espalhava por todas as regiões do país, constituindo-se de modo diversificado, plural e criativo, também colaborou para reforçar os sentimentos de recuperação, registro, (re)utilização, proteção e exaltação de nossa cultura rural. Além disso, no início do século, as referências rurais - como, por exemplo, os batuques, cururus e sambas de roda etc. - influenciavam profundamente a formação de diversos gêneros de nossa música/coreografia popular urbana, podendo ser sentida nas grandes cidades em

---

[47] - Contier, Arnaldo. "Modernismo e Brasilidade: Música, Utopia e Tradição", IN *Tempo e História*, (org.) Adauto Novae, Cia. das Letras, SP, 1992.

Scanned by CamScanner

formação como Rio de Janeiro, Recife e São Paulo (no samba, choro, frevo, sertaneja etc.). Se, no entanto, em diversos gêneros, a influência da cultura rural tornou-se cada vez mais rarefeita com o desenvolvimento do universo urbano, chegando muitas vezes a desaparecer totalmente, parece que um dos raros casos que conseguiu manter as referências rurais bem nítidas, ainda que transformadas, nas suas diversas formas e ritmos tenha sido o sertanejo/caipira.

De maneira geral considera-se como sertanejo aquele que vive no sertão e tem uma vida rude, isolada, ligada à agricultura de subsistência. Porém, existe entre os folcloristas e estudiosos da cultura e da música brasileira uma certa polêmica em relação ao conceito de "*sertanejo*". Para alguns, o sertanejo é aquele homem "naturalmente puro e simples", cujas referências e raízes culturais estão no interior ou no sertão nordestino e, por isso, se distingue do caipira, vinculado à região sudeste e centro-oeste. Para outros, no entanto, quando se trata de música, a sertaneja e a caipira têm a mesma origem cultural e geográfica, basicamente regiões do interior do sudeste, centro-oeste e norte do Paraná. O que estabeleceria a diferença entre elas seria a origem profundamente urbana da música sertaneja, criada e desenvolvida nas médias e grandes cidades (principalmente São Paulo), produzida e difundida pelos meios de comunicação de massa. Já a música caipira, de maneira oposta, estaria justamente ligada às mais autênticas, instintivas e profundas tradições do homem do campo, distante completamente dos meios de produção e difusão de massa e, portanto, mais próxima daquilo que se denominou como "música de raiz" ou "folclórica".

A idéia de "sertanejo" no Rio de Janeiro no início do século estava fortemente marcada pelas tonalidades nacionalistas presentes no imaginário da

Scanned by CamScanner

intelectualidade brasileira, fundado principalmente nas tradições rurais do norte e nordeste. Foi justamente nesta linha que, durante a década de 1910, ocorreu uma espécie de "moda sertaneja" na capital do país. As temáticas do homem do sertão, as referências às belezas naturais, as recordações de um tempo melhor e do ambiente bucólico, os ritmos alegres e soltos (como as emboladas) proliferaram-se pela capital do país. Não é sem razão que Catulo da Paixão Cearense[48] tornou-se o grande poeta das "canções populares de temática rural" (Luar do Sertão, Cabocla de Caxangá etc.). Mas, de acordo com João Baptista B. Pereira, essa tendência sertaneja ultrapassou a simples vaga da moda passageira, pois tornara-se quase que uma *"imposição aos intérpretes e criadores, na medida em que esta volta ao sertão era um retorno estimulante e estimulado às fontes de brasilidade, descaracterizadas pela vida urbana"*[49] em construção nos grandes centros. No Rio de Janeiro, principalmente, tal situação é bastante visível, revelando as necessidades e imposições do novo mercado de cultura popular em emergência, mas também de acordo com o desejo e a perspectiva predominante dos intelectuais nacionalistas[50].

Na esteira dos sucessos sertanejos, despontaram inúmeros conjuntos para tocar os ritmos e melodias nordestinas. O grande violonista e chorão João Pernambuco (parceiro de Catulo nas duas canções citadas) organizou junto com

---

[48] - Nasceu no S. Luis do Maranhão-1866, cresceu no sertão cearense e chegou ao Rio de Janeiro ao 17 anos, onde morreu em 1946.

[49] - Pereira, João Baptista B., "Cor, profissão e Mobilidade. O Negro e o Rádio de São Paulo", Livraria Pioneira/Edusp, SP, 1967, p. 197

[50] - Como já foi colocado, quase todos os intelectuais que se preocupavam com a cultura brasileira/nacional, notadamente a música, durante as três primeiras décadas deste século seguiam o caminho de destacar a cultura popular rural, e a tarefa de sua recuperação e preservação, como sendo a nossa verdadeira fonte de brasilidade/nacionalidade. Com alguns matizes e nuanças, identifica-se tal orientação em Mário de Andrade, Villa Lobos, Renato de Almeida, Camargo Guarnieri entre tantos outros.

Scanned by CamScanner

Pixinguinha e Donga o *Grupo do Caxangá*. Na década de 1920, apareceriam novos conjuntos como os *Turunas Pernambucanos* (do qual saíram Jararaca e Ratinho) e os *Turunas da Mauricéia* (também um conjunto pernambucano), que geralmente tocavam e cantavam emboladas e cocos. De várias formas, as influências rurais mantiveram-se vivas até o final da década de 1920; é possível percebê-las nitidamente em uma fotografia do *Bando dos Tangarás* (composto por João de Barro, Almirante e Noel Rosa entre outros) de 1929. O conjunto (ainda sem Noel Rosa) formado por jovens da classe média (originalmente teve o nome de *Flor do Tempo*) para tocar música popular urbana, influenciado por este modismo, usa uma indumentária tipicamente rural que nos faz lembrar tanto os sertanejos nordestinos como os caipiras do sudeste e centro-oeste. Porém, os conjuntos nascidos na metrópole carioca, como o *Caxangá* e os *Tangarás*, não restringiam seu repertório às músicas nordestinas; tocavam sobretudo choros, tangos e sambas, estabelecendo um constante trânsito e influência entre essas duas realidades musicais. É curioso verificar que na capital paulista também surgiram, em 1929, alguns conjuntos que seguiam a mesma linha, como por exemplo, *Os Chorões Sertanejos* e *Turunas Paulistas*. Os *Turunas* de São Paulo tinham como inspiração justamente os conjuntos pernambucanos de sucesso, como o próprio nome demonstra. Já o grupo *Os Chorões Sertanejos*, liderado por Raul Torres (Botucatu-1906/SP-1970), revela certo ecletismo e fusão ao designar ao mesmo tempo dois gêneros distintos, o sertanejo e o choro. Além disso, eles tocavam emboladas, cocos, desafios, mas também toadas e choros. Em 1930, Garoto passou a fazer parte do conjunto.

A postura dos intelectuais diante do vasto material do folclore nacional gerou perspectivas diferenciadas com relação ao projeto nacional. Oswald de Andrade

Scanned by CamScanner

por exemplo, pregava uma atitude mais instintiva em relação à brasilidade, que deveria se distanciar do ranço culto e intelectual. A (re)descoberta no país e de sua nacionalidade deveria, portanto, ser mais intuitiva. De seu lado, Mário de Andrade, propunha uma atitude de resguardar, sistematizar e estudar a cultura nacional e, nesse caso, a brasilidade deveria ser reconhecida, analisada e construída[51]. É foi justamente isso que ele tentou realizar no Departamento de Cultura de São Paulo, através de uma percepção do folclore como uma especialidade científica. Esse Departamento municipal, criado em 1935 pelo prefeito Fábio Prado e dirigido até 1938 por Mário de Andrade, encampou tanto a orientação de seu diretor de converter o folclore em ciência positiva[52] como sua postura com relação à percepção do nacionalismo culto, dando contornos institucionais e oficiais na cidade a essas concepções.

As memórias de Paulo Duarte demonstram como essas perspectivas estavam presentes de modo determinante e solidificadas no Departamento. Dizia ele: *"não há quem ignore que* ***a maioria dos nossos cantos e melodias populares, tal como acontece em outros países, está prestes a desaparecer. Donde a importância da colheita, antes que tudo desapareça irremediavelmente"***[53]. O discurso de Paulo Duarte revela de modo notável algumas das importantes questões presentes nos anos 30. Em primeiro lugar, reproduz as ambiguidades dos projetos nacionais, que transitava pela recuperação das cultura nacional rural, assimilação das posturas modernistas contemporâneas, a modernização e ação do Estado nas transformações

---

[51] - Morais, Eduardo Jardim de. "A Brasilidade Modernista; Sua Dimensão Filosófica", Ed. Graaal, RJ, 1978.

[52] - Fernandes, Florestan. "Os Estudos Folclóricos em São Paulo", IN *O Folclore como Questão*, Ed.Hucitec, 2ª. ed.,SP, 1989.

[53] - Duarte, Paulo, "Mário de Andrade por ele Mesmo", Ed. Hucitec, SP, 1985, p. 64. Grifo meu.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

políticas e culturais, etc. Apresenta também como as noções de sertão, essência nacional e de folclore eram identificadas com o nordeste e estavam arraigadas no imaginário da elite letrada e, agora, nas instituições culturais do sudeste. Por fim, ele defende que a responsabilidade pela colheita do material em vias de desaparecimento no nordeste, deveria ser realizado por um órgão do município de São Paulo, portanto pelo Estado. Afinal se alguém deveria fazê-lo, que fosse a "elite progressista e moderna" de São Paulo.

3.1. A Expansão da música sertaneja pela cidade

Pulando fora dos padrões convencionais esperados pela intelectualidade modernista e tradicional, as referências rurais se preservavam de modo bastante variado, sobretudo transformando-se e muitas vezes confundindo-se e misturando-se com as novidades urbanas, produzindo algo diferenciado e inovador, distante, portanto, dos modelos colocados tanto pela alta intelectualidade como de certa boêmia. Apontando para uma perspectiva diferente da mera preservação da cultura rural, as tensões, conflitos e convergências entre as culturas populares rurais e urbanas estabeleceram, principalmente em São Paulo, uma nova combinação social e cultural, que seria bastante aceita pela população pobre dos grandes centros e que o mercado fonográfico e radiofônico em expansão soube captar bem.

Em São Paulo nas décadas de 1910 e 20 já havia certa divulgação *da "cultura sertaneja"*, certamente por influência do tom nacionalista da época e das fortes tradições da cultura do interior paulista na capital, e muito provavelmente em virtude da moda carioca. Contudo, o modelo de **sertanejo** entre os paulistanos obviamente baseava-se nas **tradições rurais caipiras** e não nordestinas. Na realidade

Scanned by CamScanner

no começo do século pouco se sabia na capital paulista do modo de vida e de costumes do homem do interior; as referências rurais cotidianas haviam se fragmentado, perdia-se em meio a construção da grande metrópole.

Desde a década de 1910, Marcelo Tupinambá já era relativamente reconhecido na cidade por um público "especializado intelectualizado" em razão de suas composições de *"gênero de melodia cabocla"*[54] e atividades no teatro, mas foi Cornélio Pires quem começou de fato a divulgar e popularizar as manifestações caipiras pela cidade. Em 1910 ele encenou no Colégio Mackenzie um mutirão e um velório caipira, contou histórias, "causos" e exibiu uma dupla de violeiros. O sucesso de Cornélio Pires despontou rapidamente e de forma inesperada para o autor. Nessa década, ele começou a escrever em importantes jornais (O Estado de São Paulo) e revistas (O Pirralho), publicou alguns livros de verso e prosa e multiplicou suas palestras pagas pela cidade, misturando "causos" com anedotas, sempre contadas em dialeto caipira. O tipo de espectador que frequentava suas apresentações na capital era diversificado, mas geralmente variando entre a classe média e a burguesia ilustrada. Em uma delas, por exemplo, no Cine Campos Elíseos, em 1914, estiveram presentes várias personalidades entre elas o conselheiro Antonio Prado e o prefeito Washington Luís[55].

Suas palestras e conferências humorísticas atingiram todo o Estado e alcançaram o Rio de Janeiro, para onde mudou-se em 1917, permanecendo até 1919.

---

[54] - Andrade, Mário. "Música de coração", IN Marcelo Tupinambá. Obra Musical de Fernando Lobo, Benedicto P. de Almeida, Ed. do autor, SP, 1993, p.155.

[55] - De acordo com Macedo Dantas, "Cornélio Pires. Criação e Riso", Livraria Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, SP, 1978. Cornélio começou a escrever no O Estado de São Paulo, O Pirralho e a fazer inúmeras conferências durante a década de 1910.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Na capital federal ele também obteve sucesso e dinheiro; além disto, freqüentou ativamente o denso ambiente boêmio carioca e estabeleceu relações com escritores como Coelho Neto e Bastos Tigre. No sentido inverso, São Paulo recebeu do Rio de Janeiro em 1915 Afonso Arinos, um fervoroso defensor das tradições sertanejas, que, com a ajuda de Melo Moraes Filho, participou de algumas palestras promovidas pela Sociedade de Cultura Artística, e apresentou no Teatro Municipal *"loas de Natal e de Reis, Catereté do norte e um lundu do sul"*, uma marujada e o Bumba-meu-boi[56].

Apesar da boa presença de Marcelo Tupinambá no ambiente musical e teatral paulistano, geralmente para um público mais elitizado, e das iniciativas de Cornélio Pires, a denominada música sertaneja somente ganhou grande impulso na cidade de São Paulo entre o final dos anos 20 e a década de 1930, principalmente pelo fato dela ter ingressado nas gravadoras e logo em seguida no rádio. Neste período, as atividades desenvolvidas por Cornélio Pires tornaram-se incessantes e marcantes no cenário da cultura popular paulistana. Em 1929, criou a "*Turma Caipira Cornélio Pires*" composta por vários cantores e duplas caipiras (Sorocabinha, Mandi, Arlindo Santana, Zico Dias entre outros) para realizar apresentações musicais no interior e na capital. Parece que a primeira apresentação do grupo na capital, de acordo com Mandi, ocorreu no teatro São Paulo[57].

Nesse mesmo ano, Cornélio Pires tomou uma atitude inusitada no cenário fonográfico brasileiro. Como as empresas resistiam à gravação da música caipira, por

---

[56] - Tinhorão, José Ramos, "Pequena História da Música Popular", Círculo do Livro, SP, s/d, p. 196, 197

[57] - Cardoso Júnior, Abel. "Cornélio Pires. O Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil". Secretaria de Estado da Cultura/fundação Ubaldino do Amaral, Sorocaba, 1986.

Scanned by CamScanner

ver razões de ordem comercial, ele mesmo financiou o estúdio e a prensagem pela Colúmbia de cinco discos com tiragem de cinco mil cada, totalizando vinte e cinco mil unidades, uma quantidade considerável para a época. A série de discos "independentes", realizada pela *"Turma Caipira Cornélio Pires"*, foi vendida de "mão-em-mão" exclusivamente nas suas apresentações pelo interior e capital e na loja que abriu no centro da cidade (rua 15 de Novembro) para vender discos e aparelhos eletrônicos. Das duplas trazidas por Cornélio Pires a São Paulo, para apresentações e gravações, a que teve melhor resultado, alcançando certo sucesso foi a de Mandi (Manuel Rodrigues Lourenço) e Sorocabinha (Olegário José Godoy) [58].

O êxito da série caipira de Cornélio gravada na Colúmbia e de algumas duplas, estimulou o interesse das gravadoras concorrentes. Por isso, a RCA Victor criou a *"Turma Caipira da Victor"*, convidando Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi, para organizá-la, criando certo ciúme em Cornélio[59]. Inicialmente a Victor enviou aparelhagem para Piracicaba, reunindo grupos, duplas e cantores na Escola Normal da cidade, onde Mandi era Diretor, realizando ali as gravações. Mas nos discos seguintes, ele e Sorocabinha começaram a viajar periodicamente para gravar no Rio de Janeiro. O sucesso da dupla foi crescente, participando de diversas gravações entre 1929 e 1937; cerca de 68 discos (duas músicas de cada lado) em 4

---

[58] - J.R. Tinhorão, Op. cit., J.L. Ferrete, "Capitão Furtado. Viola Caipira ou Sertaneja", Funarte, RJ, 1985 e Waldenyr Caldas, "O Que É Música Sertaneja", Coleção Primeiros Passos nº. 186, Ed. Brasiliense. Todos confundem-se entre nomes e apelidos das duplas da época. Os três autores referem-se à dupla "Mandi e Sorocabinha" e "Lourenço e Olegário" como sendo distintas, quando na verdade trata-se da mesma dupla. A primeira é identificada pelo apelido artístico e a segunda pelo sobrenome e nome respectivamente; Mandi é Manuel Rodrigues Lourenço e Sorocabinha é Olegário José Godoy.

[59] - A insatisfação inicial de Cornélio Pires com relação à "Turma Caipira da Victor" foi identificada tanto por Mandi, IN Cardoso Júnior, Abel, op. cit.,p.13, e por Sorocabinha em seu depoimento realizado no MIS-SP.

Scanned by CamScanner

gravadoras (desde os "independentes" de Cornélio na Colúmbia, à Victor, Parlaphone e Odeon).

Além das gravadoras, os "caipiras" ocuparam também espaço no rádio e cinema. Filmes de forte apelo popular e comercial (como o famoso "Acabaram-se os Otários", com Genésio Arruda e participação de Paraguassú, de 1929) foram lançados ao longo da década de 1930 tendo caipiras ou a temática sertaneja como eixo central (tradição continuada de certa forma por Mazzaropi), aproveitando o momento favorável. Em um sentido diferente, Cornélio Pires filmou "Vamos Passear" em 1934. Na verdade uma espécie de documentário da cultura caipira, gravado sem cenário no Parque do Jabaquara, na época periferia paulistana, que objetivava registrar sambas rurais, modas de viola algumas danças, etc., tendo participado dele boa parte de sua antiga *"Turma Caipira"*.

Diante dos incontáveis êxitos da "cultura sertaneja" na cidade, as emissoras de rádio começaram a organizar alguns programas voltados para artistas e público crescentes. No transcorrer da década de 1930, a maioria delas já mantinha em sua programação algum tipo de "programa sertanejo", que geralmente variava dos esquetes humorísticos à música sertaneja. Programas como de *"Nhô Totico"*, *"Arraial da Curva Torta"* e *"Serra da Mantiqueira"* faziam sucesso nas rádios paulistanas. Sorocabinha também teve seu próprio programa em 1936 na Difusora, convidado pelo radialista Dárcio Ferreira. Junto com suas filhas, ele cantava e tocava os discos sertanejos, permanecendo no ar até 1940[60]. Geralmente as músicas sertanejas eram tocadas através dos discos por dois motivos mais evidentes: apesar do crescimento,

---

[60] - Depoimento de Sorocabinha, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

não havia duplas/músicos caipiras profissionalizados em número suficiente na cidade para se apresentarem nos vários programas radiofônicos (Sorocabinha, por exemplo, conta que muitas vezes estava trabalhando - foi operário e trabalhou na hípica - e escutava assustado suas músicas no rádio); além disso, era mais barato para as emissoras tocar os discos do que contratar os músicos.

Alguns programas, como já foi salientado, apesar de carregar a identificação de "caipira", ultrapassavam esses limites, revelando parte do amplo espectro sócio-cultural da cidade, ao misturar personagens estrangeiros com caipiras e, por isso, alcançando bastante sucesso entre as camadas populares. Um dos fatores determinantes para a expansão e sucesso dos discos, programas e artistas caipiras foi o crescimento da população migrante, vinda principalmente do interior do país (SP,MG, NE, NO etc.) em busca de vida melhor na maior metrópole industrial da nação. Originários da zona rural, o fluxo de migrantes já era maior que o de imigrantes nos anos 30. Esses novos desenraizados foram decisivos na formação e ampliação do público e o mercado consumidor da música sertaneja na capital paulista, pois, muito provavelmente, identificavam-se com essa cultura/música que tratava do universo rural [61].

Desse modo, as duplas caipiras, os cantores e programas sertanejos, raros na cidade até o início da década, ampliavam os espaços na mídia, multiplicando-se de maneira surpreendente, invadindo rádios, gravadoras e, conseqüentemente, o cotidiano dos segmentos mais pobres da cidade. Na esteira dessa "agitação caipira" despontaram artistas que transgrediriam os limites locais e regionais, alcançando

---

[61] - Ver capítulo 2, item 1.2.

Scanned by CamScanner

reconhecimento nacional, como Raul Torres e a dupla Alvarenga e Ranchinho. Na realidade, Raul Torres, filho de imigrantes espanhóis, trabalhador de pequenos ofícios pela cidade (foi, por exemplo, cocheiro), desejando ingressar na vida artística rapidamente, iniciou-a começou profissionalmente cantando música nordestina (como já vimos, moda na capital do país que influencia a formação do conjunto Choroes Sertanejos), principalmente emboladas. Os depoimentos de João Pacífico e Sorocabinha confirmam esse perfil de Raul Torres. João Pacífico (Cordeirópolis 1909), compositor do interior, começou sua carreira na década de 1930 e se tornou uma das referências da música sertaneja. Diz que ao chegar a São Paulo apresentou-se na rádio Cruzeiro do Sul, cantando uma embolada para Paraguassú; o cantor paulistano gostou da música, mas de imediato disse-lhe que era "*o estilo de Raul Torres*"[62]. No mesmo sentido, Sorocabinha diz que Raul Torres cantava emboladas, imitando os conjuntos nordestinos; somente um pouco mais tarde ele formou duplas e gravou música sertaneja[63]. Mais tarde, durante a década de 1940, Raul Torres confirmaria o ecletismo de seu repertório ao gravar guaranias e rasqueados paraguaios, e boleros mexicanos. Assim, foi ele quem estabeleceu um dos primeiros contatos destes gêneros latino-americanos com música sertaneja. Pouco depois e rapidamente esses estilos misturariam-se configurando um novo perfil à música sertaneja, combatido por muitos durante a década de 1950.

A dupla Alvarenga e Ranchinho também seguiu trajetória especial: vindos de Santos, contavam histórias e cantavam tangos, canções e modas sertanejas em circos. Vieram para São Paulo para tentar a carreira artística. O maestro da rádio São

---

[62] - Depoimento de João Pacífico no programa Ensaio-TV Cultura de São Paulo.
[63] - Depoimento de Sorocabinha, Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

Paulo, Breno Rossi os convidou para uma experiência na emissora, sendo logo contratados. Já conhecidos na capital paulista, foram, ao lado de Capitão Furtado, para o Rio de Janeiro contratados pela rádio Tupi carioca. Como integrantes do elenco do Cassino da Urca (1937), a dupla alcançou enorme sucesso nacional com suas músicas sertanejas, mas principalmente com as paródias e sátiras políticas. As brincadeiras e críticas políticas durante o Estado Novo criaram-lhes muitos problemas com a censura e o DIP, sendo presos diversas vezes pela ditadura, mas logo soltos. Na verdade, o compromisso político deles era bastante tênue, importando-lhes mais a graça, a crítica e o humor. Por isso, e também pela força da insistência de Getúlio, no final da década, já cantavam no Palácio do Catete para um presidente satisfeito.

Durante a década de 1930 a dupla também participou de inúmeras fitas cinematográficas com temática sertaneja, fato que parecia tornar-se comum para as duplas caipiras.

Porém, somente em 1943, surgiria a primeira dupla caipira conhecida nacionalmente, sempre impulsionada pelo binômio rádio/disco: Tonico e Tinoco. Descobertos no programa de Capitão Furtado, "Arraial da Curva Torta", os irmãos Perez foram batizados com seus novos nomes (João Salvador Pérez/São Manuel-1919-1994/Tonico e José Pérez/Botucatu-1920/Tinoco) pelo apresentador, iniciando uma carreira vitoriosa na vendagem de discos durante décadas.

Toda a efervescência inicial em torno da música sertaneja (shows, discos, rádio, programas sertanejos) foi bastante significativa, marcando definitivamente a memória cultural e musical da cidade. O instrumentista de choro Barão identificou, com clareza, uma espécie de moda nos finais da década de 1920 em torno da moda de viola e de Cornélio Pires. Sorocabinha reforça esta mesma sensação ao afirmar que na

Scanned by CamScanner

década de 1930 a música sertaneja fazia muito sucesso em São Paulo. J.L. Ferrete também confirma, na biografia do Capitão Furtado, que em 1936 a música caipira já havia conquistado bastante espaço e a moda de viola começava a predominar em relação aos outros gêneros[64].

Além da expansão e a relativa moda sertaneja/caipira, é profundamente significativa as novas relações e intersecções que começava a estabelecer com outros segmentos culturais na cidade. Na realidade, poucas cidades tiveram a oportunidade de realizar essa troca de experiências culturais com dimensões tão relevantes. Numa cidade povoada de estrangeiros de diversas origens, sobretudo italianos, a música sertaneja encontrou em muitos imigrantes a disposição afetiva e musical de compor e difundir esse tipo de música. Um dos primeiros cruzamentos entre a música popular italiana e a caipira foi inicialmente estabelecido por Roque Ricciardi, o Paraguassu. Seguiram posteriormente nessa mesma linha inúmeros italianos e descendentes como, por exemplo, Astenori Marigliani e Giuseppe Rielli. Margliani nasceu em São Paulo em 1904, filho de imigrantes italianos. Ficaria conhecido no meio artístico como radialista, compositor e intérprete de música sertaneja utilizando, como Paraguassu, um pseudônimo bastante regional: Capitão Barduíno. Já Giuseppe Rielli nasceu na Itália em 1885 e chegou ao Brasil em 1891. Acordeonista, até a década de 1920 se restringia a gravar e tocar música italiana. A partir dos anos 30, seguindo a forte tendência musical na cidade, direcionou suas atividades para a música caipira paulista. Tornou-se, então, José Rielli, gravando canções sertanejas que se tornariam sucesso no gênero, como por exemplo *"Feijão Queimado"*, gravada na década de 1940 e presença obrigatória nas festa juninas. Seu filho, Osvaldo Rielli, nascido em

---

64 - Depoimentos de Barão e Sorocabinha, Arquivo MIS-SP e J.L.Ferrete, op. cit.

Scanned by CamScanner

1917, influenciado pelo pai e irmão, tornou-se pianista e arranjador especialista em música sertaneja, conhecido com o nome artístico de Riellinho. Desta forma, ao permitir as relações e contatos entre a cultura popular italiana e a caipira, São Paulo construía incessantemente sua vocação de grande palco de misturas e cruzamentos das culturas populares urbanas, revelando e dando escoamento ao intenso cosmopolitismo informal existente sobretudo nos bairros, casas e ruas da cidade.

O final dos anos 20 e a década de 1930 foram, portanto, o período formativo daquilo que denominamos hoje de "música sertaneja". Nesta época, a cultura caipira tradicional começou a ser divulgada pelos meios de divulgação de massa, transformando-se, adquirindo aos poucos tons mais urbanos. No início, os produtores e divulgadores da música caipira eram exclusivamente pessoas vindas do interior que cantavam em duplas as modas de viola, com tom anasalado sobre intervalos de terça, até hoje características definidoras das "duplas caipiras". Na passagem das décadas de 1930/40, a música sertaneja, já estabelecida como um fenômeno dos meios de comunicação eletrônicos, começou a ser feita por artistas das mais variadas procedências, inclusive estrangeiros da capital. Para Sorocabinha, essa rápida expansão descaracterizou aquilo que ele considerava como música sertaneja. Por isso, no início de 1940 ele retornou com as filhas, insatisfeito com os novos rumos da música caipira, para Piracicaba, sua cidade natal. Apesar dos precursores da música sertaneja perderem espaço na mídia durante a década de 1940, (como Cornélio, Sorocabinha, Mandi, etc.), o público consumidor tornava-se cada vez mais amplo na cidade por diversas razões.

Sérgio Buarque de Holanda salientou em meados da década de 1930, de modo esclarecedor que o desenvolvimento da urbanização "*não resulta unicamente*

Scanned by CamScanner

do crescimento das cidades, mas também do ***crescimento dos meios de comunicação, atraindo vasta áreas rurais para a esfera da influência das cidades, tal acarretar um desequilíbrio social, cujos efeitos permanecem vivos ainda hoje***[65]. Na realidade, os desequilíbrios ocasionados pelas relações urbanização-meios de comunicação criaram novas relações afetivas, mercados consumidores e produziram e/ou metamorfosearam uma cultura rural/sertaneja cujos efeitos ainda estão vivos.

O quadro social e cultural nesse período foi de maneira geral caracterizado por desequilíbrios de toda ordem (política, social, cultural, tecnológico etc.). Em primeiro lugar, a população interiorana de diversas origens aumentava na capital por determinação do aquecimento do fluxo migratório. Ao mesmo tempo, para atingir esse mercado em crescimento, os meios de comunicação divulgavam a música sertaneja com bastante entusiasmo, ampliando a audiência/público/consumidor. Uma consequência imediata e visível da expansão do setor nos meios de comunicação foi a multiplicação dos artistas semi-profissionais ou profissionais. Além disso, a cidade transformava-se rapidamente, deixando um certo ar saudosista vagando pela ruas e avenidas, fonte de inspiração para esse tipo de gênero. Finalmente, as referências rurais (geralmente também saudosistas de um "tempo melhor") ainda estavam presentes no imaginário popular, porém, cada vez mais rarefeitas ou então readaptadas ao universo urbano paulistano, a música sertaneja foi um veículo excepcional para dar vazão a elas e principalmente realizar as transições e intersecções entre os dois universos.

---

[65] - Holanda, Sergio Buarque de. "Raízes do Brasil", Livraria José Olympio, 8ª. ed., RJ, 1975, p.105.

Scanned by CamScanner

4 - Chorões e Instrumentistas

Como já vimos anteriormente, nas primeiras décadas deste século, em vários aspectos, o panorama da música popular paulistana se diversificou bastante. As inúmeras formas de entretenimento popular nos meios urbanos de todo país despertaram a ascensão de vários artistas populares, que ganharam novos espaços de difusão e de profissionalização. Invariavelmente, em menor ou maior grau, ocorriam por todo o país essas novidades e diversificações culturais, e a profissionalização dos artistas populares. Todavia, no campo da música instrumental e de acompanhamento, os artistas tinham, quase que obrigatoriamente, outras formas de sobrevivência (como artesãos, pequenos funcionários públicos, pequenos comerciantes, etc.). Para eles a profissionalização ainda era muito precária e rara, mesmo com o desenvolvimento das indústrias radiofônicas e gravadoras. Geralmente, esses novos meios de produção e difusão estavam mais interessados nos cantores e intérpretes, pois eram os únicos que atingiam sucesso, dando retorno comercial às diversas empresas que viviam em torno da música e espetáculos (gravadoras, rádios, editoras, eletrônicas, publicidade, etc.).

Nas grandes cidades, e de modo especial em São Paulo, os instrumentistas de Choro tiveram importância especial no desenvolvimento da música popular urbana. Tocando nas ruas ou ambientes fechados, os chorões animavam serestas e festas, tendo inicialmente como "remuneração" apenas mesa farta e, principalmente, bebida. Geralmente esses músicos paulistanos, como João D.Carrasqueira, Antonio D'Aurea, Barão, etc., eram modestos funcionários públicos, pequenos artesãos e comerciantes,

Scanned by CamScanner

trabalhadores da indústria, barbeiros, que somente à noite transformavam-se em exímios músicos populares de bandas, cinemas e teatros, e das rodas de choro[66].

A complexidade de suas harmonias e modulações, as dificuldades rítmicas, os improvisos e sua original formação instrumental tornavam o choro uma espécie de música popular de câmara, tocada em boa parte por instrumentistas geralmente habilidosos. Desta forma, o músico de choro necessariamente deveria ter um conhecimento profundo das sonoridades, capacidade e técnica de seus respectivos instrumentos, fosse através do autodidatismo, da prática diária ou de estudo sistemático formal. O instrumentista paulistano de choro Barão revela de maneira clara tal situação ao afirmar que *"o choro é uma arte difícil; não é qualquer um que pode tocá-lo; é preciso estudar uns 10 anos. É preciso ter 'bossa', domínio técnico e sentimento"*[67]. Talvez por isso, ele tenha atraído inúmeros músicos de formação erudita, que conviveram e trocaram em profusão informações com os chores. Villa-Lobos, por exemplo, ao conviver na juventude com a boêmia carioca do início do século, não escondeu essas inspirações nas suas inúmeras e diversificadas composições, mas principalmente na obra violonística, pontilhada por profundas influências dos choros e serestas[68]. Átilio Bernadini, Armando Bellardi e Mignone, em São Paulo, também

---

[66] - Depoimentos de Antonio D'Áurea, Antonio Rago, Barão e João D'Carrasqueira. Arquivo MIS-SP.

[67] Depoimento de Barão. Arquivo MIS-SP.

[68] - Na "Suíte Popular Brasileira" (Mazurka-Choro, Schottish-choro, Valsa-Choro, Gavota-Choro e Chorinho) e no "Choro (Típico) No.1" as influências do choro e da serestas são bastante conhecidas, evidentes e comentadas. Mas nos "5 Prelúdios" (1939/40) e também em alguns dos "Doze Estudos" (1929) a presença de ritmos, acordes e escalas típicas dos choros também se apresentam com bastante força. Por exemplo, a primeira parte do "Prelúdio No. 5, em Ré Maior" é uma clara referência à valsa "Sonho de Magia" (1920) do chorão e violonista João Pernambuco. Ele contém a mesma tonalidade (Ré Maior), os mesmos acordes iniciais (variações do acorde de Ré Maior), a mesma divisão rítmica (6/4) e a construção melódica do primeiro compasso chega a ser quase idêntica.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

foram influenciados e inspirados pela riqueza estrutural rítmica, melódica e sonora do Choro.

Por se constituírem em músicos de boa capacidade técnica, capazes de improvisar, solar e acompanhar com igual competência, de maneira geral, esses artistas tinham atividades musicais bastante variadas, transitando social e culturalmente por diversos espaços e universos. Apesar do crescimento das atividades musicais profissionais remuneradas, eles continuavam participando das atividades informais como as tradicionais rodas de choro, que geralmente ocorriam nas residências dos chorões ou aficionados, e nas animações de festas. Tanto um como outro, eram espaços fundamentais para os chorões e músicos, pois tornaram-se autênticas "escolas" populares de música e local de permanente exercício musical autodidata, fato decisivo para os instrumentistas sem as formalidades da formação escolar musical.

O armazém do pai de Antonio D'Áurea, por volta de 1927/28, era um desses pontos de encontro. Nos fundos, ele organizava alguns encontros semanais, reunindo diversos músicos amadores, frequentado diversas vezes pelo pequeno Garoto e também pelo violonista Petit. Alguns dos músicos amadores que frequentavam essas reuniões acabaram trabalhando nas rádios paulistanas. Somente na década de 1950, D'Áurea retomaria esses encontros em sua casa (pois ficou afastado do choro para tornar-se cantor de orquestras de baile), frequentados naqueles anos por Jacob do Bandolim, Isaías e onde se formou o conjunto Atlântico.

Mas essa não era a única roda de choro em São Paulo, entre o final da década de 1920 e 30. Na realidade, elas se multiplicavam pela cidade de maneira totalmente informal. O próprio D'Áurea diz que frequentava outras reuniões. Quando

Scanned by CamScanner

tinha 15 anos (1927) um escrivão de polícia, vizinho de bairro, levava-o a encontros de solo de violão. Um pouco mais tarde, no horário do almoço, ia também a uma roda de choro, numa pensão na Mooca, organizada pelos trabalhadores da fábrica em que trabalhava, liderada pelo mulato Heitor. Logo depois, foi convidado por Heitor para frequentar os encontros na sua casa, à rua Rodolfo Miranda na Ponte Pequena. D'Áurea também recorda-se de um pessoal do Bom Retiro que mantinha um bom conjunto comandado por um solista de nome Emídio, que acabou apresentando-se na rádio Educadora em 1930[69].

O pai do chorão Barão também realizava por volta da década de 1910 encontros em sua casa, frequentados pelo violonista Canhoto. A tradição foi mantida por barão nas décadas seguintes, quando as sessões ganharam grande repercussão entre os bons músicos da cidade. O flautista João Carrasqueira também fazia aos domingos seus encontros na Lapa, bairro de forte tradição italiana, onde havia muitos conjuntos e rodas de choro[70].

Como se vê, as atividades dos instrumentistas de choro nas reuniões informais foram permanentes mesmo durante o rápido desenvolvimento dos espetáculos, do rádio e disco, contrastando com o momento em que as transformações culturais, sociais e materiais em curso na cidade tendiam a exterminá-las. Elas resistiam, permaneciam e multiplicavam-se, pois eram um núcleo de trocas e encontros sociais e culturais fundamental para a existência do choro, músicos e instrumentistas. Por isso, é que Antonio D'Áurea afirma de modo bastante marcante e incisivo que "o

---

69 - Depoimento de Antonio D'Áurea, MIS-SP.

70 - Depoimento de Barão, MIS-SP. Em "Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo (fim do Sec. XIX - Início do Sec. XX)", Funarte/Ed. Bienal,RJ/SP, 1997, também trato das rodas de choro na cidade.

Scanned by CamScanner

chorão precisa de ambiente para tocar e se desenvolver; sem ambiente para escutar e tocar o músico não pode se desenvolver" [71]. Com a diminuição dessas atividades nos anos seguintes, os encontros e o choro quase que desapareceram do cenário musical paulistano, mantendo-se vivo apenas entre os aficionados e músicos de boa capacidade técnica.

Os bons instrumentistas gerados nos encontros informais nas ruas e residências, ocuparam paulatinamente os inúmeros espaços pagos de entretenimento que se multiplicavam por São Paulo. Eles se encontravam nas salas de cinema, teatros, circos, mas principalmente nas gravadoras, orquestras de rádio e nos conjuntos que acompanhariam os intérpretes mais famosos, que mais tarde ficaram conhecidos nas rádios e gravadoras como Regionais. Assim, gradativamente, este ambiente cultural popular e informal produziu, na década de 1930, músicos profissionais da mais alta qualidade, que se constituíram em autênticos intermediários culturais, transitando entre o universo da cultura da elite e da cultura popular urbana, entre o formal e o informal e entre o espaço público e o privado. Lentamente os chorões paulistanos invadiam as rádios paulistanas como instrumentistas e com seus conjuntos, porém, muito raramente, com suas composições.

O violonista Canhoto (Américo Jacomino) foi um dos primeiros instrumentistas de destaque que circulava entre o ambiente informal do choro e serestas a trabalhar nas rádios paulistanas. Instrumentista de rara capacidade musical, logo tornou-se muito requisitado pelas rádios e gravadoras. Em 1925, já participava como músico da Rádio Educadora Paulista. Sua fama na cidade era anterior à *"era do rádio"* paulistana. Desde a década de 1910 e início da de 1920, ele já era reconhecido por sua

[71] - Depoimento de Antonio D'Áurea, MIS-SP

Scanned by CamScanner

técnica e musicalidade violonística, principalmente por tocar o violão como canhoto sem inverter as cordas. Nessa época, gravou no Rio de Janeiro, com seu conjunto ou solando, diversas músicas, inclusive "*Abismos de Rosas*". Além disso, fazia concertos em São Paulo e na capital do país, sempre com muito sucesso. Por isso, várias meninas e garotas da alta sociedade paulistana o requisitavam como professor, inclusive, em 1924, a filha do governador. No entanto, sua morte prematura em 1928 (com apenas 39 anos) não permitiu que ele vivesse a expansão e o desenvolvimento das atividades musicais radiofônicas em São Paulo.

Para sobreviver das atividades musicais ou simplesmente reforçar os orçamentos domésticos, os chorões tocavam vários gêneros musicais que sua capacidade e conhecimento permitiam. João Carrasqueira, um flautista de formação e vida profissional bastante eclética, por exemplo, trafegava entre o popular e o erudito, pois era um músico popular, professor, arranjador com formação erudita: tocou na Rádio Educadora em um quarteto de flautas (faziam arranjos especiais de música brasileira e música erudita) e no Regional, que tinha Pinheirinho (cavaquinho) e Vicente Lima (flauta). Depois, chamado pelo maestro Gaó, foi para a Cruzeiro do Sul e Kosmos, ganhando um pequeno salário, sempre inferior ao do seu emprego na ferrovia. Lá ele chegou a formar um trio com Garoto e Aimoré para acompanhar os cantores que se apresentavam ao vivo no auditório da rádio. Neste período, tocou em um show de Pixinguinha, substituindo Benedito Lacerda, o que demonstra a competência musical do flautista. Em 1939, ele foi para a Record tocar no Regional do Armandinho e na orquestra da Rádio, onde ganhou de Raul Torres o apelido de "*canarinho da Lapa*"[72].

[72] - Depoimento de João D. Carrasqueira, MIS-SP.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

No decorrer da década de 1930, os conjuntos Regionais multiplicaram-se pelas Rádios e atividades musicais em São Paulo. A expansão e variedade dos programas musicais ao vivo e dos espetáculos em teatros e praças públicas significavam o alargamento do campo de trabalho remunerado dos instrumentistas. Todo esse crescimento foi seguido por uma explosão do número de cantores(as) dos mais variados gêneros que, como já foi salientado, deveriam ocupar lugar de destaque no cenário musical. É curiosa a avaliação de Carrasqueira acerca do grande número de cantores e suas atuações. Para ele, as denominadas "estrelas" da época eram muito arrogantes e, mesmo não conhecendo nada da estrutura musical, faziam o músico sofrer muito com os ataques de estrelismos e desconhecimento musical. Segundo o flautista, como os cantores não conheciam nada de música, ele fez um caderno com as introduções das músicas mais conhecidas, contendo a tonalidade original e algumas variações, justamente para ensiná-los e para eles não reclamarem dos músicos[73].

Assim, principalmente nas rádios que precisavam de acompanhamento para os cantores, os Regionais cresceram de maneira significativa, a maioria constituída pelos músicos amadores gerados nos encontros musicais informais. Não havia uma norma ou regra exata para a formação e existência dos conjuntos. Variavam na composição dos instrumentos (mas sempre com a base fixa dos violões, cavaquinho ou bandolim, pequenos instrumentos de percussão), incluindo ou retirando uns e outros, de acordo com as necessidades existência ou não de bons músicos (como as flautas, clarinetes, trombones, contrabaixos, etc.). A existência dos registros podia ser longa ou efêmera. A permanência numa emissora duradoura ou passageira. Os músicos que recebiam cachês participavam de vários conjuntos ao mesmo tempo (no Regional de

---

[73] - Idem, ibidem.

Scanned by CamScanner

uma Rádio e na orquestra em outra). É interessante observar que, apesar do intenso processo de profissionalização dos conjuntos Regionais, geralmente seus músicos mantinham uma certa tradição "doméstica" de identificá-los com o nome do líder do conjunto: Regional do Canhoto (Educadora), do Armandinho (Educadora e Record), do Miranda (Record), do Pinheirinho (Record), do Esmeraldino (Tupi), do Mauro Silva (Piratininga) e do Rago (Tupi).

O violonista Antonio Rago foi um desses músicos nascidos no ambiente musical popular e informal, mas teve o desenvolvimento de sua carreira profundamente vinculado às atividades profissionais do Rádio e espetáculos. Tanto isto é verdade, que para a memória do crítico de música Zuza Homem de Mello *"Rago e rádio para mim são duas palavras que se confundem. Rago e rádio. Não parece quase a mesma coisa?"*[74]. Ele iniciou suas atividades tocando em bailes e conjuntos de circos, mas logo começou a frequentar os estúdios das rádios para aprender com os *"grandes violonistas: Sampaio, Garoto, Aimoré, Poli (...)"*[75]. Em uma apresentação no ano de 1936, acompanhando o cantor Arnaldo Pescuma (SP-1903/1968) num banquete em homenagem a um empresário do setor radiofônico argentino, foram convidados para uma excursão e apresentações em rádios daquele país, permanecendo por lá durante quase 2 meses. Quando retornou em 1937, havia ampliado seu campo de trabalho como bom acompanhador de tangos, coisa rara na cidade. Neste mesmo ano, ingressou na rádio Record, como componente fixo do Regional do Armandinho, conquistando espaço profissional e reconhecimento. Por isso, passou a ser requisitado para acompanhar os grandes intérpretes da época, geralmente vindos do Rio de Janeiro,

---

74 - Prefácio de Zuza Homem de Mello da obra "Rago: A Longa Caminhada de um violão", Livraria Editora Iracema, SP, 1986, p.11.

75 - Depoimento de Antonio Rago. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

como Carmem Miranda e Francisco Alves (Rago tocou na última apresentação de Chico Alves no Largo da Concórdia em 1952, parece que por exigência do cantor. Quando retornava à capital, ocorreu o acidente que o matou na via Dutra). O violonista tocou também nas rádios *São Paulo* e *Cruzeiro do Sul*, antes de transferir-se para a *Tupi* a convite do líder do Regional, Zezinho do banjo (segundo Rago, "*o homem dos sete instrumentos*", mas que ficaria mais conhecido como *Zé Carioca*, pois foi a referência brasileira para Walt Disney criar o personagem dos desenhos animados).

Antonio Rago tornou-se justamente aquele músico eclético, ou como ele mesmo diz, "*um autêntico quebra galho*", pois acompanhava qualquer ritmo ou cantor, transitando da música italiana para o tango, passando pelo samba e pelo choro. Neste mesmo sentido, como a maioria dos músicos de sua tradição, ele era capaz de "tirar" qualquer melodia ou ritmo de "ouvido" e produzir arranjos no "calor da hora", dentro do próprio estúdio. Em 1942, ele criou seu próprio Regional, introduzindo novidades (como o acordeom, o contrabaixo elétrico e, principalmente, o violão elétrico, apesar da resistência dos puristas da época). Tocando basicamente música instrumental brasileira, o conjunto chegou ao apogeu na década de 1950, mantendo-o até o início dos anos 60, quando também já se apresentava na TV.

Um pouco mais distante das empresas radiofônicas e gravadoras, Antonio D'Áurea, sempre foi mais ligado às rodas de choro e às apresentações em clubes e associações de todo o tipo. Porém, tocou na Rádio Educadora, no conjunto do Petit, e freqüentou programas de calouros na Cultura com um trio. Como intérprete de orquestras de baile, D'Áurea cantava vários tipo de música, principalmente os compositores cariocas mais famosos como Sinhô, Joubert de Carvalho, etc. Mais tarde,

Scanned by CamScanner

quando retornou ao choro, conheceu e ficou amigo de Jacob do Bandolim, ganhando mais destaque no universo do rádio nas décadas de 1940/50.

Dessa forma, é possível perceber através desse rápido quadro sobre as atividades musicais vinculadas ao choro, Regionais e instrumentistas, como o músico, nessa área, viveu e permaneceu durante toda a década de 1930 uma situação repleta de ambiguidades. De um lado, ele não se desvinculou daquilo que Antonio D'Áurea chamou de *"ambiente para tocar e se desenvolver"*[76], realidade que ele encontrava nos encontros informais populares das rodas de choro, nas festas e bailes, pois ali ele tinha o prazer de tocar e a possibilidade de desenvolver sua prática. Por outro, eles eram requisitados e empurrados para o universo das gravadoras e da radiofonia, sem deixar de desejá-lo também. Este novo ambiente musical necessitava de músicos competentes e capacitados para os quadros permanentes de suas orquestras e Regionais, e também os conjuntos, para acompanhar as grandes estrelas que vendiam músicas e discos. Assim, eles circulavam permanentemente entre ambientes privados e públicos, informais e formais, amadores e profissionais, lúdicos/prazerosos e sistemático, desregrado (da boêmia) e regrados (dos estudos e gravações). A grande maioria permaneceu incógnita, sustentando musicalmente as empresas produtoras e divulgadoras, sendo reconhecidos apenas pelos colegas de profissão e não pelo grande público.

---

[76] - Depoimento de Antonio D'Áurea. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

5 - A Nova Face do Samba e o Carnaval Paulistano

O samba e o carnaval paulistano, assim como as outras atividades vinculadas à música popular presentes na cidade de São Paulo, também sofreram profundas transformações entre o final dos anos 20 e, principalmente, durante a década de 1930. Entretanto, os impactos das mudanças gerais, provocadas principalmente pela diversificação, sedimentação e circulação das novas culturas populares urbanas e pelos meios de produção e difusão de massa, tiveram um caráter bastante peculiar sobre eles Como já foi salientado, de maneira geral as alterações foram bastante ambíguas e paradoxais na nova realidade histórico-cultural, especificamente na música popular. De um lado a imposição de modelos e modas, restrições e orientações, massificação e fragmentação, tornavam-se regra e apontavam para a mercantilização e o consumo cultural rápido e uniformizado da nova cultura popular urbana. De outro lado, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão, a expansão da difusão cultural, ofereciam uma diversificação, multiplicação e a consolidação de um rica cultura popular urbana ainda em construção. Porém, no caso específico do samba e do carnaval, as transformações parecem ter sido bem mais claras por não se realizarem na cidade, numa relação de "mão-dupla"[77]. A tendência de nosso samba regional e do carnaval popular durante a década de 1930 também foi extremamente ambígua e paradoxal, pois, ao mesmo tempo, neste período, ocorreu a consolidação do produtivo processo iniciado em meados da década de 1910 e seu rápido esgotamento. Em cerca de trinta anos o samba regional paulistano se estruturou, se expandiu e entrou em decadência, quase desaparecendo já nos anos 40.

---

[77] Burke, Peter, "A Cultura Popular na Idade Moderna", Cia. das Letras, SP, 1989. Ver principalmente o Prólogo e introdução.

Scanned by CamScanner

O samba na cidade de São Paulo assumiu sua real face urbana nos Cordões carnavalescos. Esses agrupamentos surgiram como experiência própria da população negra, pouco numerosa na cidade, e, de várias maneiras, mantiveram contato com as diversas experiências culturais que se realizavam no início do século na cidade e regiões próximas. Os espaços de criação e difusão cultural do samba paulistano se estabeleceram preponderantemente nas festas populares religiosas e/ou profanas, principalmente nos Caiapós (proibidos já no final do século XIX), na festa de Bom Jesus de Pirapora (em cidade homônima, vizinha de São Paulo) e no pequeno carnaval de rua.

Originados nos núcleos negros da cidade (Barra Funda, Bexiga e Lavapés/Liberdade), os Cordões tinham pelo menos três peculiaridades na sua estrutura musical que ao se relacionarem, distinguiam-se, dando-lhes certa originalidade:

- a utilização dos conjuntos de Choros, isto é, pequenos conjuntos instrumentais de cordas e sopros que existiam em profusão pela cidade, cuja função era acompanhar as músicas nos cortejos e paradas;

- o ritmo de marcha-sambada; apesar da dificuldade em defini-lo, para os sambistas do período ele caracterizava o samba paulistano e era composto por uma "*polirritmia* percussiva sobre uma *base de marcha*". De maneira mais simples Geraldo Filme diz que era *"batuque no ritmo e marcha na boca"*[78];

---

[78] - Depoimento de Geraldo Filme no Programa Ensaio TV Cultura.

Scanned by CamScanner

Finalmente, o bumbão de Pirapora, um grande surdo de som mais abafado (alguns também o denominam de zabumba). Este bumbo era o instrumento que determinava e marcava o ritmo nas festas de Bom Jesus de Pirapora e que foi transportado para o samba urbano da capital.

Os primeiros Cordões paulistanos com essa configuração apareceram durante a década de 1910 nucleados em famílias e/ou círculos de vizinhança e atividades comunitárias. Os precursores foram o Grupo Carnavalesco Barra Funda, mais conhecido na época como *Camisa Verde e Branco*, de 1914, e o Campos Elíseos, que surgiu no ano seguinte. Nos anos 20, apareceram outros como o Flor da Mocidade (na Barra Funda), Desprezados (nos Campos Elíseos) e Vai-Vai (Bexiga) na virada da década. Inicialmente circunscritos aos bairros de maior concentração de negros, os cortejos e desfiles das agremiações se expandiram durante a década de 1920 pelas regiões mais centrais da cidade[79].

No mesmo período o carnaval popular de brancos também crescia principalmente na Lapa e Brás. Apesar dos contatos com os Cordões e a participação de negros, nestas festas a esmagadora maioria era integrada por imigrantes, principalmente italianos, e o samba não tinha tanta importância e destaque. Organizado pelos clubes, associações comerciais e núcleos familiares e comunitários, o modelo de carnaval de rua era o corso de automóveis, sobretudo o da avenida

---

[79] - Sobre o assunto ver Moraes, José Geraldo V., op.cit. e "Sonoridades Urbanas", IN *Revista Cultura* nº.3, maio-junho de 1993, Simson, Olga R. Moraes Von, "A Burguesia se Diverte no Reinado do Momo: 60 anos de evolução do Carnaval na Cidade de São Paulo (1855/1915)", Tese de Mestrado, FFLCH-USP, Morais, Wilson R., "Escolas de Samba em São Paulo (Capital)", Secretaria de Estado da Cultura, Coleção Folclore nº.14, SP, 1978. Britto, Iêda Marques, "Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930), FFLCH-USP, 1986.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Paulista. Com o aumento do número de carros enfeitados que percorriam as diversas ruas do bairro, os foliões chegavam a permanecer de seis a oito horas nos desfiles. Para organizar melhor os corsos e aumentar a arrecadação, a prefeitura rapidamente instituiu um imposto beneficente que cada carro deveria pagar, recebendo em troca uma espécie de licença que deveria ser colada no pára-brisa dianteiro. As dificuldades econômicas (depressão de 29) e políticas (revoluções de 30 e 32 em São Paulo) da década de 1930 esfriaram as festividades de rua. Após um rápido reerguimento no final da década, com a explosão da Segunda Guerra, as festividades se retraíram ainda mais, desaparecendo totalmente, restando apenas nestes bairros o carnaval de salão.

Os imigrantes italianos também exerceram outro papel na organização do samba e carnaval popular paulistano. Os sambistas da velha guarda afirmam que apesar da participação direta, ou seja, cantando e dançando, dos italianos no binômio carnaval/samba ser residual, eles colaboravam de várias outras formas. Parece que entre os imigrantes, os italianos eram vistos com mais simpatia pela comunidade negra. De acordo com Geraldo Filme, a maior "afinidade" com o lado lúdico e musical dos negros aproximava-os e tal relação já se manifestava no interior de São Paulo, nas festas, bandas e outras atividades musicais. Na Barra Funda, e principalmente no Bexiga, os italianos quase nunca se recusavam a ajudar financeiramente os Cordões através dos livros de ouro e às vezes até ajudando na arrecadação. Os dois italianos que chegaram a participar dos primeiros encontros e desfiles no G.R.Barra Funda[80] ficaram perdidos na memória dos sambistas. Vitucha Rossi (proprietário do salão de baile Paulistano) e Francisco Papa (mais conhecido como Chico Pinga, marido de D. Eunice, fundadora da E.S. Lavapés) são lembrados,

[80] - Ver Depoimento de Dionísio Barbosa, Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

porém, como italianos que participaram ativamente e tiveram destaque no universo do samba paulistano[81]. Apesar de participarem pouco do samba/carnaval de rua dos negros paulistanos, é o bastante para revelar as intersecções entre as diversas culturas/músicas populares urbanas presentes em São Paulo. Vitucha Rossi e Chico Papa ajudam a compreender ainda mais a realidade cultural/musical paulistana, pois eles faziam parte do mesmo processo existente também na música caipira ou sertaneja, com Roque Ricciardi (Paraguassú), Astenori Marigliani (Capitão Barduino) e Giuseppe Rielli (José Rielli); no Choro com Nicolino Cópia (Copinha), Antonio Rago (*Rago*), Américo Jacomino (Canhoto) e Antonio D'Áurea (*D'Áurea*); e no Samba-canção com Osvaldo Gogliano (Vadico), João Rubinato (Adoniran Barbosa).

Na entrada e transcorrer dos anos 30, os Cordões carnavalescos cresceram de tamanho e multiplicaram-se pelos bairros da cidade, apontando para a expansão e amadurecimento de uma cultura popular urbana que se instituía na cidade desde o início do século XX. Saltando fora dos limites dos núcleos negros, eles despontaram em diversos bairros de São Paulo, como o Geraldino em 1933, na Barra Funda, o Esmeraldino na Pompéia, Marujos Paulistas no Cambuci, As Caprichosas na Casa Verde, Mocidade Lavapés e Baianas Paulistas, no Lavapés e Caveira de Ouro em Pinheiros. Isto significava que o universo do samba e do carnaval paulistano ocupava cada vez mais espaços na vida cultural informal da cidade.

5.1. Bailes e Salões

A consequência imediata do crescimento e reprodução dos Cordões ao longo dos anos 30 foi o desenvolvimento e multiplicação das atividades musicais que

---

[81] - Depoimentos de Geraldo Filme, Madrinha Eunice, Livinho da Vai-Vai, Nenê da Vila Matilde, Pé Rachado e Zezinho da Casa Verde, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

não estavam restritas ao período propriamente carnavalesco. Os bailes mensais que serviam de boa fonte arrecadadora das agremiações tornaram-se semanais. Geralmente a diretoria alugava um salão e a música para alegrar o ambiente e embalar as danças era responsabilidade dos conjuntos de Choro. A entrada era paga, mas os sócios dos Cordões tinham ingresso franqueado, e o dinheiro era revertido para cobrir os custos dos bailes e o restante para o Cordão. Os jovens do bairro eram a maioria entre os frequentadores dos bailes e o aspecto predominante era apenas lúdico. A música tocada nessas ocasiões festivas variava entre as composições próprias dos Cordões e as canções de sucesso dos discos e rádio.

Durante os anos 20, também houve um relativo crescimento de salões e escolas de dança populares, acompanhando o aumento das atividades de lazer pago[82]. Com música ao vivo ou tocada pelos fonógrafos e depois vitrolas, os gêneros e danças eram bastante diversificados, variando dos nacionais maxixe e tanguinhos aos estrangeiros *cake-walk, ragtime, one e two-steps.* Ao lado da música, das aulas de dança e dos bailes, havia os concursos de dança promovidos pelas casas. Aos poucos, com o crescimento das atividades, eles se transformaram em pontos de encontro social. A mãe do sambista Geraldo Filme, por exemplo, frequentava um desses salões e ganhou, na época, um concurso, curiosamente, de *"dança charleston"*, fato do qual *"se orgulhava muito"*[83].

A febre de salões de baile também atingiu a população negra da cidade. Reunidos em certos salões existentes sobretudo no centro da cidade, eles realizavam

---

[82] - Sevcenko, Nicolau, "Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20", Cia. das Letras, SP, 1992, pp.89 a 92.

[83] - Depoimento de Geraldo Filme, MIS-SP.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

bailes que não estavam ligados às agremiações carnavalescas ou salões mais "tradicionais". Tocando e dançado sambas e marchas, frequentados quase exclusivamente por negros, estes locais ficaram conhecidos como salões da raça. Na realidade, muitos já existiam desde a década de 1920, período em que era comum a visita e a entrada dos Cordões para apresentação nos salões mais tradicionais, após ou durante o desfile do carnaval. A mãe de Zezinho da Casa Verde, por exemplo, puxava quadrinhas de despedida e agradecimento ao salão que os recebia; no centro da roda ela cantava:

Abre alas minha gente
Deixe o cordão sair
Quem sabe lá pro ano
Quem sabe lá pro ano tornaremos vir aqui
Isto não é nada
Viemos prá gozar (...)[84]

Durante os anos 30, o número dos salões de dança cresceu pelo centro da cidade e alguns bairros próximos. Diferente dos reuniões informais de samba, eles cobravam entrada e isto implicava que o frequentador tivesse alguma soma de dinheiro para o bilhete de ingresso e outros gastos em seu interior, como a bebida. Como a população negra era empurrada e se espalhava pelos bairros mais distantes do centro, os salões acabaram se tornando núcleos de aglutinação dos negros, principalmente durante os finais de semana. Livinho do Vai-Vai diz que nos primeiros anos em que o cordão saiu às ruas, em 1930-31, eles visitavam um salão na Av. Rebouças, na época no distante bairro de Pinheiros. Nenê da Vila Matilde também se refere a um salão que sua mãe o levava na "longínqua" Vila Esperança em 1932 e a

---

[84] - Depoimento de Sebastiana de Oliveira, MIS-SP.

Scanned by CamScanner

um outro, que frequentou quando adolescente numa travessa da Celso Garcia, no Brás, chamado "Luar da Mocidade", no qual conheceu um dos primeiros sambistas/carnavalescos de São Paulo, Inocêncio Tobias, "o mulata"[85], frequentador da casa. Um dos salões que se tornou bem conhecido e frequentado pelos sambistas foi o Paulistano, localizado na rua da Glória (por isso ganhou o sugestivo nome de Paulistano da Glória, que tornou-se um tradicional ponto de sambista de São Paulo), cujo proprietário era o italiano Vitucha Rossi. Mais tarde o salão organizou seu próprio cordão e parece ter sido o primeiro cordão em São Paulo a cantar e tocar samba nos cortejos, ao invés de marcha-sambada.

5.2. O Samba nas ruas

Fora dos Cordões e salões de baile, as reuniões de samba continuavam a se concretizar informalmente nas ruas e em alguns locais de tradicional concentração negra. Em 1937 no Largo da Banana, na Barra Funda, ainda persistia um velho núcleo de sambistas e jogadores de *tiririca*. Mas, segundo D. Sebastiana de Oliveira e Zezinho da Casa Verde, com o tempo o local tornou-se "*lugar de vagabundo*" e o encontro de sambistas mudou de local[86]. Entretanto, é preciso relativizar a avaliação dos velhos sambistas, pois os frequentadores do Largo da Banana desde o início do século eram vistos como "barra pesada".

Pé Rachado e Geraldo Filme informam que na mesma época, na Praça da Sé, do Patriarca e do Correio os negros também continuavam a se reunir para cantar,

---

[85] - Inocêncio Tobias foi um dos primeiros organizadores do carnaval paulistano e ganhou o apelido de *mulata* por ter saído vestido de mulher no carnaval em um *bloco de sujos* na Barra Funda. Depoimento de Dona Sinhá, MIS-SP.

[86] - Depoimento de Zezinho da Casa Verde e Sebastiana de Oliveira. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

sambar e jogar *tiririca*. De forma totalmente informal e sem qualquer instrumento, eles batucavam nas latas de lixo, caixas de engraxate e palma da mão[87]. Em 1941, ainda podia se identificar resquícios destas reuniões nas batucadas e cantorias dos engraxates que, à semelhança dos velhos batuqueiros e capoeiristas, usavam as caixas, latas e palmas da mão como instrumentos. O jornalista Túlio de Lemos, frequentador da Praça da Sé, percebeu a musicalidade descompromissada desses engraxates influenciados pelos velhos batuqueiros, e recolheu material raro e de inestimável valor para a história da cultura popular urbana da cidade: *"Batendo-se-lhe na superfície lisa* [da caixa o engraxate] *emitirá um som relativo ao dos bambas, som que uma habilidosa pressão das mãos do tocador modificará para mais claro ou mais escuro (...). Enfim todos os apetrechos de trabalho dos engraxates, em contacto com a musicalidade desses trabalhadores humildes, são elevados à condição de instrumentos de música"*[88]. O outro local de reunião de "sambistas de rua" era a esquina da av. São João com a Praça do Correio, voltada para o vale do Anhangabaú, em meio aos bondes, buzinas e transeuntes apressados. Geralmente, esses grupos eram formados apenas de negros que formavam seus agrupamentos para tocar seriamente e cantar. Em um deles, por exemplo, havia *"quinze negros sentados no chão, rodeando um cantor preto também, que de pé, enviava a sua voz para o alto, com a cabeça bem erguida, os olhos semicerrados e uma expressão de dor no rosto retinto e brilhante. Os que estavam sentados formavam uma orquestra, sem dúvida a*

---

[87] - Depoimentos de Geraldo Filme e Pé Rachado. Arquivo MIS-SP.

[88] - Lemos, Túlio de, O Canto dos Engraxates Paulistanas", IN *Revista Planalto*, SP, Setembro de 1941, ps. 7 e 8.

Scanned by CamScanner

mais original das orquestras, composta exclusivamente de instrumentos de percussão (...)" [89].

A realidade social destes artistas populares das ruas era muito dura, sobretudo porque o grau de marginalização era crescente, pois, além de negros e sambistas muitos eram engraxates, considerada *"profissão de vagabundo"*, acumulando assim diversos elementos discriminatórios presentes na sociedade paulistana. A percepção da dura vida cotidiana muitas vezes era traduzida nas suas canções, mas nem sempre em tons tristes e carregados; ao contrário, o samba tocado era *"bem buliçoso, mas a expressão do músico é grave, quasi religiosa"*[91]. Os compositores de rua tinham perfil muito semelhante, trabalhadores de rua, negros e pobres, como José Pereira, Amaral Rodolfo de Castro e Oscar. José Pereira tinha 25 anos de idade, *"infância miserável, uma triste adolescência e a maioridade cheia de reticências suspeitas"*[90]. Ele compôs um samba que revela o dia-a-dia desse trabalhador de rua que, apesar de sobreviver com certo bom humor, não esconde suas dificuldades gritantes, que as enfrenta com honra:

*Dizem que **engraxate é profissão de vagabundo***
Mas ninguém sabe dar valor (...)
*Viver de **camelagem***
Eu penso que não é vantagem
Morando no porão
Dormindo na friagem
*E deste jeitinho sei me **defender, sempre folgazão***
Mas honrado até morrer

---

[89] - Idem ibidem, p.7.
[90] - Idem ibidem, p.8.
[91] - Idem ibidem, p.8.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

O lado "folgazão" que sugere, apesar da pobreza, uma alegre e boa vida, tão bem cantado e exaltado pelos sambistas e malandros cariocas durante as três primeiras décadas deste século[92], também é reproduzido no samba "*Chega de Ansiedade*" de José Pereira:

Que vida que nós levamos!
Não temos nada em que pensar
Vivemos em plena alegria
Fazendo batuque *cheio de harmonia* [93]

Uma terceira canção registra uma cena tipicamente urbana envolvendo o "rapa" da guarda civil, que ele denomina de "pega-pega", contra os trabalhadores de rua que vivem na "camelagem", mais especificamente os engraxates que estavam sempre fugindo do "inimigo", ou seja, a guarda civil:

Mas como é triste esse tal ***de pega-pega***
Pra salvar minha caixinha corri quase duas léguas
Eu penso que se não se corre
Numa retirada, lá no fronte assim
Como eu corro na cidade
Só pra me ***ver livre da guarda civil*** *(...)*
Guardai, meu Deus, aqueles pobres meus amigos
Que estão ***engraxando escondidos***
Só pra se ver ***livre dos inimigos*** [94]

---

[92] -Ver Moraes, José Geraldo Vinci de."Cidade e Cultura Urbana na Primeira República", Ed. Atual, SP, 1994 ,Vasconcelos, Gilberto e Suzuki, Matinas, "A Malandragem e a Música Popular Brasileira", IN *H.G.C.B*, Vol. II, São Paulo, Difel, 1984. Wisnik, José Miguel, "Getúlio da paixão Cearense", *IN O Nacional e o Popular-Música*, Ed. Brasiliense, SP, 1982.

[93] - Lemos, Túlio de, O Canto dos Engraxates Paulistanos", IN *Revista Planalto*, SP, Setembro de 1941, p.8. Grifos meus.

[94] - Idem ibidem.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

As perseguições da municipalidade e da ordem pública contra esse tipo de trabalhador eventual de rua é antiga e já era prática comum desde o século passado, como nos conta a profa. Maria Odila da Silva Leite. No início deste século, com a expansão da cidade, segundo a Profa. Maria Inês B. Pinto [95], tornou-se recorrente e mais presentes as perseguições de funcionários municipais e policiais contra os trabalhadores ambulantes. Nos anos 30 e 40, o fortalecimento da concepção de ordem pública municipal e do trabalho industrial regrado, caracterizou definitivamente esses trabalhadores como vagabundos que deviam ser excluídos dessa ordem e essas duas canções traduzem bem essa perspectiva

Se para os tradicionais sambistas dos cordões, como já vimos, o ingresso na crescente indústria da cultura musical - rádio, disco, espetáculos, imprensa - era muito difícil, esse universo para os artistas e trabalhadores de rua era totalmente impensável. Eles próprios sabiam das dificuldades que enfrentariam nessa nova dimensão da cultura popular. Ao responder a uma pergunta do jornalista sobre a possibilidade ou se ele "*gostaria de cantar no rádio*", o sambista de rua respondeu laconicamente "*Práquê?*". Apesar disso, José Pereira diz que seu "*Chega de Ansiedade*", parceria com "*Oscar não sei de que. Ninguém sabe*", foi tocado algumas vezes na rádio Cruzeiro do Sul.

[95] - Dias, Maria Odila L. da Silva, "Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX", Ed. Brasiliense, SP, 1984 e Pinto, Maria Inez Machado Borges, "Cotidiano e Sobrevivência. A Vida do Trabalhador Pobre na Cidade de São Paulo (1890-1914)", Edusp/Fapesp, SP, 1994

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

5.3. A relativa organização do carnaval paulistano

O crescimento dos Cordões e a permanência do samba nas ruas e bairros e produziram certo aquecimento e excitação no período carnavalesco. Algumas empresas, sobretudo as jovens emissoras radiofônicas em busca de maior popularidade e audiência, começaram a promover desfiles e concursos no carnaval paulistano, dando vazão à produção musical e carnavalesca crescentes na cidade.

Apesar das tentativas anteriores do poder municipal em organizar e oficializar os concursos, eles foram surgindo de modo totalmente desordenado. A primeira atitude da Prefeitura foi estabelecer logo no início da década de 1930 um concurso de músicas e marchas carnavalescas, aos moldes dos eventos cariocas. Em 1932, a Comissão de Divertimentos Públicos instituiu o concurso que, marcado pelo clima político da época ou com objetivo de bajular a comissão e a ordem política vigente, teve inúmeras canções baseadas na revolução de 1932. Ari Barroso, por exemplo, participou do concurso com a marchinha "*Paulistinha Querida*" com a "*intenção clara de agradar São Paulo (...) e tinha uma primeira parte assim:*

Paulistinha Querida
Qual é a tua cor
Que tanto disfarças com teu pó de arroz?
Não tens nada de mulata
Paulistinha querida
A tua cor é trinta e dois" [96]

Defendida por Januário de Oliveira e Arnaldo Pescuma, a marchinha de Ari Barroso ficou em segundo lugar, sendo a vitoriosa a "*Mulatinha da Caserna*" de Martinez Grau e Arisnaldo Pires, que, obviamente, também tratava da revolução de 1932,

[96] - Cabral, Sérgio, "No Tempo de Ari Barroso". Ed. Lumiar, RJ, 1993, p. 156.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

porém, com certo tom irônico e sarcástico ao aproximar e misturar temas opostos como *revolução e mulata*:

Vamos fazer revolução?
Nossa trincheira vai ter mulata
Na avenida São João

Em 1935, o vencedor do concurso promovido pela prefeitura foi o samba "*Dona Boa*" do compositor estreante Adoniran Barbosa em parceria com J. Aimberê, defendida de novo por Januário de Oliveira. O segundo colocado foi o samba "*Saí feia*" da dupla Alvarenga e Ranchinho. A canção de Adoniran fazia referência aos Cordões carnavalescos de São Paulo:

Dona Boa, Dona Boa
Vem pro Cordão
E não fica assim à toa

Com relação aos Cordões, até a passagem dos anos 30, a municipalidade procurava controlá-los sem muita rigidez, cadastrando-os, fichando seus componentes e carimbando seus estandartes. "Seu" Zezinho da Casa Verde, por exemplo, foi "fichado" em 1927, na época do Flor da Mocidade. Já o carimbo da Prefeitura era abominado pelos sambistas, pois se desfazia durante os cortejos, manchando e enfeando o estandarte do cordão[97]. Entre 1934 e 36, o prefeito Fábio Prado promoveu os primeiros concursos organizados pela prefeitura, oferecendo certa estrutura e premiação em dinheiro e taças. A comissão de organização foi composta por figuras de relevo no cenário cultural da época, como Menotti Del Picchia, Victor Brecheret e

---

[97] - Depoimento de Zezinho da Casa Verde. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

o cartunista Belmonte. Os desfiles oficiais municipais ocorreram entre as ruas Libero Badaró e São Bento e o número de Cordões foi bastante representativo, cerca de 46[98].

Com a falta de apoio e incentivo da Prefeitura, entre meados e final dos anos 30, os concursos foram assumidos informalmente por algumas emissoras de rádio. Sem qualquer sentido uniformizador, diferentes emissoras promoviam seus próprios concursos em um mesmo ano. Para destacar seu papel no carnaval, as empresas radiofônicas geralmente realizavam os desfiles ou festas/bailes em frente de suas sedes, como fez a Record, Kosmos e Cruzeiro do Sul. A rádio Record, de acordo com Otávio Gabus Mendes, em 11 de fevereiro, lançou seu *"primeiro carnaval verdadeiramente popular com batalhas de confetes"* [99] e a colocação de tablados e alto-falantes em praça pública com o objetivo de realizar bailes populares e divertir a população. Essa prática aparentemente tornou-se comum, pois em 1935 a emissora uniu-se à Cia. Antárctica e organizou *"para os 4 dias de carnaval grandiosos bailes populares nas praças Patriarca, Sé e no Largo da Concórdia, sendo o fator nº. 1 do primeiro carnaval paulista"* [100].

Acompanhando a incipiente organização carnavalesca realizada pelas emissoras de rádio, as empresas fonográficas também tratavam de agitar a produção e a propaganda de seus produtos voltados ao carnaval. Discos e folhetos circulavam com maior intensidade no período pré-carnavalesco, como indica o anúncio da Cia. Victor no O Estado de São Paulo em 1934: *"Discos Victor Carnavalescos. Para o carnaval de 1934, a Cia. Victor acaba de lançar uma preciosa colecção de discos*

---

98 - Simson, Olga R. Moraes Von, "Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988)", Cópia Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989.

99 - Mendes Edith G., op.cit.p.52.

100 - OESP, 17/02/1935.

Scanned by CamScanner

brasileiros que constituirão o maior sucesso do anno. Supplemento de janeiro (...) Qualquer dos discos acima é vendido ao preço de 10$000" [101]. Além disso, muitas vezes as empresas tratavam de publicar diretamente nos jornais as letras das músicas que elas pretendiam e acreditavam que fariam sucesso.

A "oficialização" informal, através das emissoras, de certa forma impedia a repressão contra sambistas e foliões, dando segurança aos Cordões durante os desfiles carnavalescos. Elas não pretendiam e muito menos queriam se responsabilizar pela organização direta das apresentações e desfiles, que ficava a cargo exclusivamente dos Cordões, mas escolhiam as vencedoras e concediam as premiações. A sobreposição e a informalidade dos concursos geraram diversos desfiles e, principalmente, vários vencedores em um mesmo ano. A imprensa escrita não dava muito valor aos desfiles e concursos e raros eram os jornais que registravam os eventos, como por exemplo "O Dia". Por essas razões, muitas vezes os sambistas paulistanos em seus depoimentos se confundem, atrapalhando-se com datas, nomes das emissoras, vencedores e locais de concursos, dificultando a verificação mais clara dos fatos. Em virtude desde quadro, torna-se muito difícil determinar uma genealogia exata dos vencedores dos carnavais paulistanos. Com a documentação baseada quase exclusivamente na memória dos sambistas em um momento muito desorganizado e confuso da cultura popular urbana, as informações sobrepõem-se, contradizem se e são extremamente parciais quando referem-se aos "melhores", os mais "bonitos" e os vencedores dos concursos. Cada sambista e carnavalesco atribui a si ou a sua escola as virtudes de um determinado ano, operando um verdadeira seleção da memória do evento.

[101] - OESP, 07/02/1934, p.17.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Entretanto, quando são lembradas algumas características gerais das apresentações e sambas da época, as opiniões são convergentes, quase unânimes. Os aspectos lúdicos dos desfiles, repletos de alegria e divertimento, destacam-se nas reminiscências dos sambistas da velha guarda. As disputas eram importantes e até acirradas, mas secundárias em relação à diversão e à alegria. De acordo com eles isto produzia um carnaval melhor, pois era mais festivo e solto[102]. Portanto, ainda não era um carnaval regrado e limitado por normas, enredos e posturas estéticas, morais e sobretudo musicais.

As marchas-sambadas que acompanhavam os cortejos, desfiles e brincadeiras eram originais dos compositores dos Cordões, que não se prendiam a um enredo pré-estabelecido nem com o destino de suas músicas. Se fariam sucesso ou não na indústria do rádio e do disco. Sem a obrigatoriedade de seguir um enredo e sem as imposições da indústria da cultura, geralmente as canções desenvolviam temáticas bastante simples relacionadas com o universo que os circundava. A referência ao próprio Cordão e a sua comunidade era quase uma obrigação neste período de busca e consolidação da identidade da agremiação. Era bastante comum tratar do universo do carnaval e do folião e, obviamente, falavam também da alegria, da música, da dança, da folia e do amor. Em 1928, por exemplo, o Camisa Verde cantou uma marcha-sambada de "seu" Cornélio na qual estes temas estão presentes:

*O **meu cordão vem batendo sem rival***
*Deixa passar **meu carnaval***
***O meu chocalho** vai falando*
E vem chorando

---

102 - Todos os sambistas destacam as características fundamentalmente lúdicas do carnaval daquela época. Ver depoimentos existentes no arquivo do MIS-SP

Scanned by CamScanner

*O **tamborim** vem batucando*

*O **cavaquinho** vem fazendo a alegria (...)*

Abre-ala, abre-ala por favor

Nossa batida temida é do amor[103]

"Seu" Zezinho da Casa Verde durante sua passagem no Flor da Mocidade fez a seguinte canção mostrando sua relação pessoal com o Cordão e elogiando sua vitórias:

Mocidade é o meu ideal

E também o rei do carnaval

O preto e o branco ressoou

*No carnaval **muitas vitórias***

Ele conquistou [104]

No início de 1930 o Vai-Vai cantou também um samba que revela as virtudes da agremiação em gerar alegria e satisfação durante o carnaval de rua:

Agora eu quero ver você chorar

***Quando o Vai-Vai passar** (...)*

Eu bem que lhe avisei

E você sabia

Porque não aprontou a sua fantasia

Se você não sair

É por culpa sua (...)

Prá se consolar, pinta a cara e sai na rua

Se você não sai é porque não quer

Eu não troco o samba pelo amor

de uma mulher [105]

---

103 - Depoimentos de Sebastiana de Oliveira e Zezinho da Casa Verde, Arquivo MIS-SP. Grifos meus

104 - Depoimento Zezinho da Casa Verde, Arquivo MIS-SP. Grifos meus

105 - Depoimento Livinho do Vai-Vai, Arquivo MIS-SP. A variação desta letra também se encontra In Wilson R. de Morais, op.cit.p.31. Grifos meus.

Scanned by CamScanner

O folião sempre foi por tradição um boêmio crônico, em virtude das suas "obrigações" com o carnaval e com a alegria. Por isso, Madrinha Eunice, fundadora da primeira Escola de samba paulistana, a Lavapés, no final dos anos 30 fez o seguinte samba, que lembra as famosas canções dos malandros cariocas das décadas anteriores:

Quem me vê de manhã
Pensa que eu vou trabalhar
Eu vou para casa descansar
Pois eu passo a noite inteira na orgia [106]

No finalzinho dos anos 30, despontou um local na zona oeste da cidade, no bairro da Água Branca, que se tornou um dos núcleos privilegiados do carnaval paulistano. A indústria de cervejas Antárctica havia construído no início do século na região da Água Branca um centro de diversões, que ficou conhecido como Parque Antárctica. Afastado do centro da cidade, o parque estava situado em lugar privilegiado e continha alamedas arborizadas, praças, aparelhos de ginástica, estandes de tiro ao alvo, campos de futebol, rinque de patinação e até um parque de diversões (um Tivoli); geralmente, aos domingos, havia concertos ali. A população frequentava-o por diversas razões: praticar esportes, passear, realizar piqueniques ou apenas descansar. Em 1920 o clube Palestra Itália, que desde 1916 alugava o campo de futebol, comprou a área, dividindo-a com as indústrias Matarazzo, originando daí o clube e o futuro estádio palmeirense e seu nome atual, Parque Antártica.[107]

---

106 - Depoimento de Geraldo Filme, Programa Ensaio-TV Cultura. Grifos meus.

107 - Reis Fº., Nestor Goulart, "São Paulo e Outras Cidades", Ed. Hucitec, SP, 1994. Por pressões políticas geradas pelos confrontos da Segunda Guerra, que colocavam a Itália como inimiga, a equipe do Palestra Itália de São Paulo foi obrigada a

Scanned by CamScanner

Durante o carnaval, a indústria de cervejas promovia concursos carnavalescos e parte do parque ganhava o sugestivo nome de Cidade da Folia. O público pagava a entrada para brincar o carnaval no seu interior e ver os desfiles dos Cordões. As agremiações deviam seguir algumas regras básicas que ordenavam as apresentações e os prêmios eram em dinheiro, o que atraía os grupos carnavalescos. Para os sambistas, a área tornou-se, com o tempo, no principal centro de atividades do carnaval paulistano. Tanto é que algumas rádios chegaram a promover ou ajudar o carnaval da Cidade da Folia, como fez a rádio São Paulo, em 1941; e a Record, em 1942.[108]

O período de crescimento e multiplicação dos Cordões pelo espaço urbano da cidade no decorrer da década de 1930 foi repleto de ambiguidades e contradições. Ao mesmo tempo, eles cresciam e se proliferavam, transformando sua estrutura tradicional, dando início à sua decadência. Se de um lado a incipiente organização do carnaval significou apoio, destaque e dinheiro às estruturas amadoras dos Cordões, de outro, elas impuseram certas padronizações que subtraíram-lhes o caráter informal e local. O crescimento do número de concursos e desfiles oficiais patrocinados pelas empresas radiofônicas, de bebidas e imprensa, transformou ainda mais a estrutura tradicional dos Cordões. A concorrência entre eles tornou-se mais aguda, ultrapassando os costumeiros limites de uma "ingênua" e "sadia" disputa entre comunidades e bairros, obrigando-os a uma maior organização. Os desfiles foram

---

mudar de nome em meio ao campeonato paulista de 1942, tornando-se então S.E. Palmeiras. Os outros Palestras Itália (de Curitiba e Belo Horizonte) também foram obrigados a transformar-se, sendo que o de Minas Gerais tornou-se o Cruzeiro E.C. Mazzoni, Tomás, "História do Futebol no Brasil (1894-1950)", Ed. Leia, SP, p.296.

108 - Informações concedidas por Geraldo Filme e Madrinha Eunice, respectivamente. Arquivo MIS-SP

Scanned by CamScanner

perdendo aquela aura lúdica e descompromissada, e as disputas tornaram-se mais acirradas, gerando brigas costumeiras entre os Cordões. Os confrontos mais famosos naqueles anos 30 eram entre o Camisa Verde e o Vai-Vai, que protagonizavam verdadeiras batalhas de rua, nas quais os paus das balizas e estandartes, instrumentos de percussão, transformando-se em armas, além, é claro, das navalhas.

O aumento do número de participantes e uma melhor organização tendo em vista a disputa pela vitória nos concursos, implicavam em necessidade crescente de dinheiro, tarefa que o livro de ouro e os bailes gradativamente não eram capazes de garantir. Assim, a lógica da vitória passou a ser fundamental para manter vivo o Cordão, pois ela representava retorno em dinheiro e possibilidade de mais vitórias para o futuro.

Foi neste intenso quadro de transformações dos Cordões, que lentamente perdiam importância e destaque cultural no final da década, que surgiram as primeiras Escolas de Samba paulistanas. A precursora, e de vida muito efêmera, foi criada por seu Elpídio Faria em 1936 e chamou-se, com razão, "Escola de Samba Primeira de São Paulo". Ele tinha uma companhia de mulatas criada para fazer uma viagem pela Itália, e a partir desta base, organizou a Escola de Samba, ainda com uma estrutura bastante precária e tímida, muito semelhante à dos Cordões.

Um ano antes, como era comum, um grupo vizinhos e parentes da região do Lavapés criou um bloco com o interessante nome de "Baianas Paulistas". De certa forma seu nome espelhava as diversas combinações produzidas pela cultura popular em São Paulo naquele momento, mas é provável que ele já tenha surgido como reflexo das influências do carnaval carioca, que se utilizava muito das referências

Scanned by CamScanner

baianas, fato mais raro em São Paulo. Composto por cerca de 20 mulheres lideradas por Deolinda Madre, mais conhecida como Madrinha Eunice, o bloco saiu às ruas com o ritmo e batuque sob responsabilidade dos homens, comandados por seu marido, o filho de italianos Francisco Papa. Em 1936 ela esteve no Rio de Janeiro para participar das festas carnavalescas e trouxe a idéia de organizar uma Escola de Samba. Decidida, no ano seguinte ela já desfilava com a Escola de Samba Lavapés, originando, de fato, a primeira escola de samba de São Paulo.

Baseado em depoimentos de velhos sambistas, Wilson R. de Morais, afirma que as duas escolas primeiras Escolas de Samba paulistanas ainda mantinham, nos primeiros anos, os Choros e seus instrumentos de cordas e sopros, as balizas e estandartes. Apesar de inicialmente manter alguns elementos dos Cordões, a Lavapés já tentava se organizar como uma Escola de Samba aos moldes dos carioca[109]. A própria fundadora da Lavapés, M. Eunice, diz que foi sua Escola a primeira a usar as referências cariocas e, para isso, sempre viajava ao Rio de Janeiro para ver e trazer as novidades. Não há como negar, portanto, que seus critérios e modelos para a organização e participação da Escola Lavapés nos concursos e desfiles paulistanos geralmente vinham da capital da República[110]. Assim, ao invés de se apresentar ao som e ritmo da marcha-sambada, a Lavapés tocava e dançava samba. Não havia mais

---

109 - Em 1937 as escolas de samba do Rio de Janeiro já estavam plenamente consolidadas e seus desfiles eram muito disputados. Desde 1932 elas já realizavam desfiles competitivos promovidos pela imprensa e poder municipal. Em 1934 foi fundada a união Geral das Escolas de Samba (U.G.E.S.), para defender e organizar os interesses das Escolas. Apenas para relembrar, a primeira Escola de Samba carioca foi fundada dez anos antes, em 1928, com o nome de *"Deixa Falar"*, no bairro do Estácio de Sá; em 1933 receberia o nome de União do Estácio de Sá. Ver Cabral, Sérgio, "As Escolas de Samba. O que, quem, como, quando e por que", Ed. Fontana, RJ, 1974.

110 - Depoimento de Deolinda Madre. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

o espaço para os Choros[111]. Além disto, os sambistas mestre-sala e porta-bandeira ocuparam o lugar de destaque dos balizas, que continuaram a existir, e as vestes da Escola tornaram-se mais elaboradas, ganhando destaque nas apresentações[112]

Este tipo de agrupamento carnavalesco já supunha maior participação, "grandiosidade" e organização do samba e do carnaval. M. Eunice confirma essa nova dimensão ao afirmar que a cada ano a Escola aumentava seu número de participantes, e com eles o grau de organização e a responsabilidade nas disputas e confrontos[113]. Com apenas 3 anos de existência a Lavapés tornou-se a grande força do carnaval paulistano, saindo vitoriosa em diversos concursos. "Seu" Zezinho confirma esse quadro, dizendo que no final dos anos 30 e início dos 40, a Lavapés "*levava*" todos os concursos[114]. Na esteira do sucesso da Lavapés, surgiram outras Escolas na cidade na passagem da década de 1930/40: "Rosas Negras", "Brinco de Ouro", "Brasil Moreno", etc.

A emergência das Escolas de Samba no final dos anos 30 foi bastante significativa, pois revelava que os tradicionais Cordões paulistanos cediam seu espaço como protagonista privilegiado da música/cultura popular negra. Apesar de sua permanência e convivência com as Escolas de Samba durante a década de 1940, eles perderam o papel de destaque e referência no quadro das culturas populares

---

111 - Se o modelo era carioca, é preciso levar em conta que em 1933 foi estabelecida as seguintes regras nos desfiles de carnaval: obrigatoriedade da *"ala das Baianas"* (talvez isto ajude a explicar o sugestivo mas pouco comum nome em São Paulo de *Baianas Paulistas*) e a proibição dos instrumentos de sopro, uma das características básicas do *cordão* paulistano. Idem, ibidem, p.98

112 - A Lavapés era vista como a Escola mais bonita e a que melhor apresentava as roupas de carnaval. M.Eunice era considerada muito caprichosa nesse item.

113 - Depoimento Deolinda Madre. Arquivo MIS-SP.

114 - Depoimento Zezinho da Casa Verde. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

paulistanas. Ou seja, o carnaval e o samba urbano com características específicas de São Paulo se dilaceravam, tendendo a se tornar uma cultura regional perdida na memória da cidade, que mais uma vez, rapidamente, "sem poder parar", passava por cima de sua história. Anunciando a descaracterização e a decadência do samba e Cordões paulistanos, os Choros já haviam perdido importância e quase desaparecido no final da década de 1930. No mesmo período, o tradicional bumbão de Pirapora já não existia, mesmo nos Cordões; e o som e ritmo da marcha-sambada eram esquecidos pelos novos sambistas que surgiam.

Além do quadro urbano pouco promissor, as referências religiosas erurais do "samba rural paulista" tornaram-se rarefeitas na cidade, principalmente em virtude da decadência da Festa de Bom Jesus de Pirapora[115]. No final da década as pressões da Igreja e repressão da polícia procuraram frear as manifestações dos negros nos festejos. Em 1937, por exemplo, o samba foi proibido nos barracões onde os negros se reuniam para cantar e sambar. Os sambistas paulistanos passaram a frequentá-la cada vez menos perdendo seus vínculos culturais e regionais mais tradicionais. Para Mário de Andrade, entretanto, mais preocupado com as raízes e originalidade do samba rural paulista, estas relações já haviam se perdido desde o começo dos anos 30, como ele observara nos carnavais paulistano de 1931, 33 e 34, pois o samba tocado na grande metrópole já não tinha mais relações com o de Pirapora[116]. Assim os aspectos exclusivamente profanos-urbanos foram tomando lugar dos religiosos-rurais e desaparecendo os vínculos tradicionais regionais.

---

[115] - Ver sobre o assunto os artigos "O Samba Rural Paulista", de Mário de Andrade, IN *Aspectos da Música Brasileira*,Ed., Martins/INL, Brasília 1975, e "Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora", de Mário Wagner da Cunha, IN *R.A M.*, Vol. XLI, 1937.

[116] - Mário de Andrade, Idem ibidem,pp.145, 146 e 147.

Scanned by CamScanner

Um dos aspectos que derivou das dificuldades enfrentadas pelos Cordões foi o fortalecimento em São Paulo dos salões da raça. Uma série de fatores determinou o crescimento e fortalecimento dos salões. De acordo com Geraldo Filme, eles expandiram ainda mais suas atividades principalmente na virada da década de 30/40, justamente no início da decadência do carnaval/samba de rua típico da cidade de São Paulo. A repressão de modo geral cresceu no país no final dos anos 30 com a instalação do Estado Novo e do DIP e o clima político pouco arejado na cidade/Estado colaborou para aumentá-la. A situação política obscura e tensionada permitia que as posturas mais conservadoras despertassem com bastante força na área cultural e também no campo moral. Esta situação tornava ainda mais difícil a sobrevivência dos Cordões e núcleos de samba pois a repressão e a perseguição eram constantes[117]. A alternativa de muitos sambistas foi recorrer e dirigir-se aos salões fechados. Lá, teoricamente, eles estavam protegidos das pressões das instituições e da sociedade.

A instável base de sustentação sócio-cultural da população negra, que diminuía em São Paulo, e o confronto com as outras experiências culturais existentes na cidade, dificultaram a permanência de suas manifestações regionais, obstruindo a integração e a conquista de um espaço social e cultural mais sólido na cidade. Gradativamente, a forte penetração do criativo samba e das músicas do carnaval carioca, impulsionados pela indústria do rádio e do disco, encontrou em São Paulo um ambiente propício e bom para germinar e se expandir. A produção musical carioca, então, tornava-se referência para os sambistas e carnavalescos de todo o país, homogeneizando as composições e formas musicais.

---

[117] - Depoimento de Geraldo Filme, Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

Identificando estas dificuldades e particularidades vividas pelo samba e Cordões paulistanos, Geraldo Filme fez uma canção, ainda garoto, em 1939, que revela as transformações, diferenças e insatisfações paulistanas com a penetração do carnaval carioca/morro:

Eu vou mostrar
Que o povo paulista também sabe sambar
Eu sou paulista, gosto de samba
São Paulo também tem gente bamba
Eu sou paulista e sambo prá cachorro
Para ser sambista não precisa ser lá do morro [118]

Porém as dificuldades dos artistas/músicos populares negros não se limitavam à produção-difusão do samba e carnaval. De modo diferente da capital do país, os músicos negros ligados ao samba tiveram muita dificuldade para se profissionalizar em São Paulo. A discriminação racial (negros), social (pobres) e musical (samba paulistano) parece ter sido fundamental para determinar essa condição sócio-cultural. Como já vimos, geralmente estes músicos só eram requisitados pelas rádios, segundo o flautista João Carrasqueira, *"para fazer a percussão"*[119]. "Seu" Zezinho da Casa Verde confirma a regra, pois iniciou profissionalmente no rádio tocando percussão, depois cavaquinho, com Paraguassú e Almore[120]. Quase vinte anos mais tarde o prof. João Baptista Pereira identificou a mesma situação ao confirmar que o estereótipo de músico negro continuava sendo o mesmo, isto é, músico negro era por essência percussionista[121].

---

118 - Idem ibidem
119 - Depoimento de João Dias Carrasqueira. Arquivo MIS-SP.
120 - Depoimento de Zezinho da Casa Verde. Arquivo MIS-SP.
121 - Pereira, João Baptista B., op. cit.

Scanned by CamScanner

Como já foi salientado anteriormente, era incomum encontrar um músico profissional negro no ambiente radiofônico paulistano na década de 30. Uma das raras exceções foi Zezinho da Casa Verde que conseguiu ocupar espaço no rádio individualmente e através de seu conjunto, *"Águias da Meia-Noite"*, porém, sempre como acompanhante de cantores e cantoras, tocando vários estilos e gêneros, menos suas próprias produções ou de outros sambistas paulistanos[122]. Ele iniciou sua relativa profissionalização no mundo do rádio paulistano através dos contatos com Paraguassú e Aimoré. Permaneceu trabalhando quase um ano na rádio Educadora Paulista sem muito espaço. Nesse período, formou seu conjunto, *"Águias da Meia-Noite"*, que começou instrumental e, com o tempo, tornou-se também vocal, influenciados principalmente pelos conjuntos cariocas (segundo ele, o conjunto começou tendo como exemplo o célebre conjunto de Pixinguinha e Donga "Oito Batutas", mas depois ficaram muito parecidos com "Quatro Ases e um Curinga", conjunto criado em 1940).

Durante toda segunda metade da década de 1930, "Seu" Zezinho e o seu conjunto tentaram sobreviver das atividades artísticas, tocando em boates, salões, festas e programas de auditório e calouros. Tocavam um repertório amplo, com sambas e marchas famosas, choros, valsas, podendo acompanhar vários cantores, alguns deles famosos, vindos do Rio de Janeiro, como Silvio Caldas e Orlando Silva. Porém, o retorno artístico e, sobretudo, financeiro era mínimo; eles continuavam sendo discriminados e o dinheiro era insuficiente até para manter o conjunto[123].

---

[122] - Depoimento de Zezinho da Casa Verde. Arquivo MIS-SP.
[123] - Idem ibidem e Depoimento de Sebastiana de Oliveira. Arquivo MIS-SP.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Como todo artista paulistano vinculado aos meios eletrônicos de comunicação, eles também *"queriam ir pro Rio de Janeiro e alcançar sucesso"* [124]. A rádio Difusora de São Paulo chegou a enviá-los para uma turnê a pequenas cidades do Rio. Mas, paradoxalmente, "Seu" Zezinho somente conseguiu sucesso relativo e algum dinheiro fora do país. Na Argentina, levado por um empresário da noite, ele trabalhou na rádio "El Mundo" durante um ano e seis meses. Durante este tempo viajou para o Paraguai, Bolívia, Peru, etc. Lá, ele e o conjunto gravaram discos (intento que não alcançaram aqui), se firmou profissionalmente, ganhou algum dinheiro e reconhecimento artístico. Quando retornou para o Brasil, voltou para a Difusora, mas teve dificuldade financeira e por isso retornou ao trabalho fora do universo artístico.

Este microcosmo formado por "Seu" Zezinho da Casa Verde e o "*Águias da Meia-Noite*" demonstra claramente as tremendas dificuldades que o samba paulistano e os músicos vinculados a ele tiveram para participar da estruturação dos meios de comunicação eletrônicos em São Paulo. Individualmente ainda é possível recolher um exemplo ou outro, que, na verdade, não servem de referência para o que acontecia para o conjunto desta cultura popular urbana em decadência em um momento de ascensão dos meios de comunicação de massa. O samba urbano paulistano em construção desde o início da década de 1910 e que desenvolveu-se nos anos 20 e 30, já no final da terceira década tinha dificuldade em sobreviver na moderna cidade industrial que se erguia. O samba regional paulistano não sobreviveu e nem conseguiu transformar suas tradições no novo espaço urbano que definiu o futuro da cidade e tampouco ingressou nos meios de comunicação como um elemento

---

[124] - Idem, ibidem.

Scanned by CamScanner

definidor. Nesse mesmo período o samba urbano carioca ocupava e consolidava com muita força seu espaço na radiofonia nacional, impondo-se como padrão nacional. Esse fato colaborou para que o samba paulistano perdesse ainda mais espaço, levando-o ao retraimento às comunidades de sambistas de São Paulo, enfraquecendo-se como realidade cultural.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

CODA

"São Paulo teve muitos artistas. Talvez não fiquem para a história porque aqui não era metrópole, senão eles estariam no mesmo quadro de honra dos artistas nacionais. Nós tivemos compositores maravilhosos aqui"

(João Dias Carrasqueira)

Scanned by CamScanner

CODA

Os anos trinta foram fundamentais para a configuração do que denominamos hoje genericamente de música popular brasileira e São Paulo, bem ou mal, esteve presente neste processo, apesar da historiografia específica se negar a avaliar melhor o seu papel e, geralmente quando o faz, emprega os estereótipos de sempre. A canção popular urbana paulistana nasceu de um série de imbricamentos, misturas e conflitos presentes nas grandes cidades como São Paulo. Na capital paulista, o incessante ritmo de crescimento urbano e a emergência dos meios de comunicação atuaram em conjunto com certas tradições paulistanas, dos imigrantes e migrantes de diversas origens para a formação da canção paulistana.

Um desses elementos que deve ser destacado foi produzido pela convergência de três fatores existentes na cidade desde as primeiras décadas deste século, reforçados na década de 1930: o ritmo intenso e contínuo de mudanças da cidade, a nostalgia de imigrantes e desenraizados de todos os tipos e as tradições sertanejas (aqui no sentido de voltadas ao interior/natureza). Esse quadro social e cultural, acabou proporcionando e reforçando o surgimento de uma certa genealogia poética/musical paulistana bastante diversificada, calcada em um imaginário convergente que reunia nostalgia, saudade, melancolismo, bucolismo e romantismo, tanto rural como urbano. É possível verificá-la desde o início do século nos sertanejos, atravessando sambistas e chorões, chegando a autores mais contemporâneos que continuaram revelando-a nas letras, melodias e construções harmônicas.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

De várias formas, esta tendência solidificou-se na cidade e pode ser identificada em compositores de diversas origens e qualidade, e, sobretudo, nos ecléticos cantores que interpretavam, sem incômodo, de boleros a sambas, passando pelas valsinhas, modinhas, canções sertanejas, transitando do local/regional ao internacional. Parece-me que a trajetória de Paraguassu revela bem essa situação, na medida em que ele trafegava sem problema entre a música italiana (o "italianinho do Brás" de início de carreira) e a música sertaneja e de seresta, geralmente de tom nostálgico e romântico, como era seu estilo. Reforçada nas duas décadas seguintes pelos boleros e sambas "dor-de-cotovelo" que influenciaram de modo geral a música brasileira a partir do final dos anos 40 até meados de 50, consolidou-se no ambiente musical paulistano uma miscelânea romântica/melancólica/saudosista, que de certa forma atravessou vários gêneros musicais, intérpretes e compositores, resultando em estilos e qualidades bastante desiguais. Os resultados nem sempre foram positivos ou esteticamente agradáveis. Vários intérpretes, por exemplo, foram muito influenciados pelos gêneros da música popular e erudita italianas, como as *canzonettas* originárias do bel-canto. Assim, eles criaram uma maneira de cantar a música brasileira bastante peculiar, com destaque para a força e potência da voz e um certo virtuosismo ao transitar pelas alturas e escalas. Se os gêneros eram diversificados, a forma de cantar tornou-se quase imutável, ou seja, cantavam exageradamente serestas ou modas caipiras na altura e sentimento de uma *canzonetta* italiana, criando um certo incômodo na escuta dos ouvidos mais delicados.

Na esteira dos programas radiofônicos dos anos 30, como "Hora da Saudade", perfeitamente integrados ao estilo e dando escoamento às produções

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

musicais do gênero (saudosismo e interpretação exagerada), nos anos 50/60 começaram a despontar pela cidade um fenômeno que ficaria conhecido como "bailes da saudade". Os bailes acabaram tornando-se manifestação bem característica de São Paulo, multiplicando-se pela capital paulista e por diversas cidades do interior (mais tarde eles seriam imortalizados por Francisco Petrônio -SP/1923- durante a década de 1960 e ocupariam espaços na TV nas década de 1970/80 com Agnaldo Rayol, por exemplo na TV Cultura). De gosto duvidoso, cantores e intérpretes (muitos, paradoxalmente, ainda bem jovens; jovens nostálgicos!) faziam sucesso transitando também por diversos estilos e gêneros, tendo apenas como elo de ligação justamente aqueles elementos surgidos na década de 1940, ou seja, a temática da nostalgia e da saudade e a interpretação de característica arrebatadora.

As "modinhas paulistanas" recolhidas por Alcântara Machado entre o final dos anos 20 e início dos 30 também oferecem ao investigador elementos valiosos para a compreensão de outro vetor da cultura e música popular paulistana. De modo direto e intrigante, por exemplo, algumas de suas características são identificadas e revelam-se nitidamente nas composições de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. O perfil de boa parte da obra dos dois autores assemelha-se muito ao apresentado por essas canções paulistanas dos anos 30 e ultrapassam o conhecido regionalismo paulistano dos compositores, já bastante comentado pela crítica, e permite-nos apontar que não trata-se apenas de simples coincidências. Na realidade as condições históricas e culturais que colaboraram na tipificação do perfil musical dos compositores, já apareciam embrionárias, embora fortemente reveladoras, na década de 1930, período em que a cidade alcançava novo surto de crescimento urbano indicando a consolidação de sua face metropolitana e constante transformação.

Scanned by CamScanner

Diversas das características dessas "modinhas paulistanas" produzidas nas ruas e fundadas na oralidade, foram de certo modo transportadas para o universo radiofônico (o humor, a tragédia, a narrativa, o tom coloquial, a diversidade cultural etc.) revelando-se nos programas, na linguagem radiofônica e na música.

Parece que de fato o tom evidentemente narrativo, personalizado, envolvendo temas predominantemente urbanos, acabaram se tornando características proeminentes da música paulistana. As permanências transformadas dessas características apontam para a formação de uma certa tradição da cultura urbana paulistana originária da cultura popular e oral, e pode nos aproximar daquilo que Florestan Fernantes denominou de modo genérico de folclore urbano[1]. Tal situação, fundada numa tradição móvel, *mutatis mutantis*, pode ser identificada ainda nos dias de hoje nas obras de grupos como Rumo e Premeditando o Breque, e de autores como Eduardo Gudin, Itamar Assunção e Arrigo Barnabé.

Diferente trajetória teve o samba que podemos denominar de paulistano, pois ele não conseguiu assegurar seu espaço de produção e difusão no universo urbano e, sobretudo, nos meios de comunicação em emergência. De maneira geral, as rádios e gravadoras de São Paulo negligenciaram os compositores e instrumentistas de samba paulistano. Toda a produção musical dos sambistas paulistanos, que floresceu na cidade na década de 1930, acabou ficando restrita às comunidades e a tendência foi retrair-se diante das novas formas musicais que surgiam. Ela não penetrou e nem conseguiu se adaptar às exigências da indústria fonográfica e

---

1 - Fernandes, Florestan, "Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo", Ed. Vozes, Petrópolis, 1979 e "O Folclore como Questão", Ed. Hucitec, 2ª ed., SP, 1989.

Scanned by CamScanner

radiofônica. Sem a intenção de estabelecer qualquer modelo comparativo e de argumentar a favor de uma suposta e estranha genuinidade de um samba paulistano, o fato é que ele não conseguiu nem ao menos sobreviver como um gênero regional, transformando-se ao longo do tempo. Parece que a lógica da tradição transformada e móvel não teve condições de realizar-se no universo do samba regional paulista(no).

As alternativas do samba paulista na cidade de São Paulo seguiram dois caminhos, que na realidade se complementaram: o samba regional foi desaparecendo rapidamente, ocupando seu lugar uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca, assim como ocorria no restante do país. Para o universo do rádio e do disco, o "samba brasileiro" passou a ser aquele produzido no Rio de Janeiro e de fato foi o que ocorreu, pois essa música regional urbana carioca tornou-se já na década de 1940 em um dos símbolos da "identidade nacional". Outros fator importante para a formação da música urbana paulistana que não pode ser esquecido ou marginalizado, foi o papel desempenhado pela emergente radiofonia nos anos 30.

O rádio paulistano do período surgiu marcado por questões políticas regionais, mas rapidamente foi capaz de desenvolver-se além desses limites. Em pouco anos de atividades ele conseguiu criar novas formas de produção e recepção cultural, determinou e possibilitou a profissionalização de seus artistas e, finalmente, impôs e organizou um mercado próprio de bens culturais. Mas as influências e determinações do rádio multiplicaram-se em inúmeras formas e conteúdos, criando situações bastante ambíguas, contraditórias, paradoxais e conflituosas. Se de um lado o rádio imprimiu um ritmo anárquico e mais rápido, quase industrial, nas produções musicais com objetivo de atender as crescentes demandas dos programas radiofônicos e dos ouvintes, de outro, também permitiu o escoamento de uma rica produção musical iniciada e existente no centro urbano em expansão desde o começo do século. O rádio

Scanned by CamScanner

também nasceu em São Paulo atento a um tipo de cultura que tinha sua origem na oralidade (a música popular, a narrativa, o humor, a diversidade de sentidos etc.) e que foi transportada para a radiofonia.

Parece que o rádio, mesmo no início de sua formação como meio de comunicação de massa em meados da década de 1930, conseguiu determinar modas e criar gostos, impondo gêneros e certa estandartização na música popular, como quer Adorno, *"regredindo a audição das massas"* [2]. Contudo, de modo totalmente diverso do que afirmou e imaginou o filósofo alemão e saltando fora de seus fechados esquemas interpretativos, o rádio no Brasil abriu espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres, emergissem para um quadro cultural mais amplo, como ocorreu com o samba, canções sertanejas e choros. Esse fato notável permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos simples ouvintes, certamente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de regredi-lo.

A imposição de modelos de escuta começaram a ganhar força cultural com o rápido desenvolvimento e penetração dos meios de comunicação. Porém, também é preciso considerar que para o artista popular muitas vezes a cultura local e regional impunha, ao seu modo, modelos e gostos, encarados geralmente como intransponíveis para a comunidade e para quem convivia com eles. De outro lado, o acesso e a troca de experiências diante da exposição de uma imensa variedade de

---

[2]- Para usar os sugestivos conceitos de T.Adorno em "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição", IN *Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas, Col. Os Pensadores*, Ed. Abril Cultural, SP, 1980 e *"Sobre a Música Popular"*, IN *Theodor W. Adorno, Col. Grandes Cientistas Sociais*, (org.) Gabriel Cohn, Ed. Ática, SP, 1986.

Scanned by CamScanner

obras e estilos permitiram a transposição dos limites de formas culturais fortemente marcadas pelos aspectos regionais e locais. Deste modo, o rádio, o disco e os locais de entretenimento eram na realidade ambientes em que o músico popular podia desenvolver, difundir e sobreviver, ainda que precariamente, de suas músicas, sem essas imposições e limites.

Não há como negar que principalmente a partir da década de 1940 uma certa tendência homogeneizadora começou a se evidenciar na música internacional, principalmente a norte-americana, que ocupou espaços cada vez maiores no cenário nacional através do rádio, discos e cinema. Mas também a música brasileira, produto das misturas mais variadas, alcançou espaço de divulgação jamais pensado no exterior[3]. O músico popular mais atento foi capaz de presenciar a massificação da obra musical (principalmente a popular) e a penetração da música estrangeira, como fizeram Noel, Lamartine, João de Barro e Assis Valente. Em São Paulo, seguindo a mesma linha, o compositor Denis Brean expôs suas criticas de forma irônica em *"Boogie-Woogie na Favela"*[4], gravada pela primeira vez, com bastante sucesso, por Ciro Monteiro em 1945[5]. Porém, de um ângulo mais pessoal, o artista popular podia

---

[3] - Trata-se do chamado "processo de americanização" do Brasil, que ganhou muita força nos anos 40. Com relação à música popular se importávamos cada vez mais a música norte-americana, a música brasileira alcançava extraordinária divulgação internacional. Entretanto, nós exportávamos o chamado "Brasil pitoresco" ou "Brasil de exportação". Sobre a americanização veja Tota, Antonio Pedro, "Americanizado no Condicional: Brasil nos anos 40", IN *Revista Perspectiva* No. 16, Edunesp, 1993.

[4]- O compositor Denis Brean (Augusto Duarte Ribeiro. Campinas-1917/1969-SP), tambem radialista, jornalista e produtor, foi um dos raros compositores paulistas a gravar com sucesso no Rio de Janeiro.

[5] - O excessivo estrangeirismo na música popular no período foi bastante criticado e, principalmente, ironizado por vários compositores nacionais entre as década de 30 e início de 40. Os casos mais conhecidos são os de Lamartine Babo (1904-RJ-1963) em "Canção para Inglês Ver" (1932), Noel Rosa (1910-RJ-1937) em "Não tem tradução"(ou Cinema Falado - 1933) João de Barro (1907-RJ) e Alberto

Scanned by CamScanner

vislumbrar no futuro as virtudes da ampla divulgação e reconhecimento de sua produção artística, como ocorreu com Garoto, Laurindo de Almeida, Zé Carioca nos EUA, sem esquecer é claro de Carmen Miranda e Ari Barroso.

A situação profissional e artística do músico nesse novo universo da comunicação não foi simples. O músico popular na verdade pôde sentir prematuramente a opressão e fragmentação do trabalho diário nas empresas radiofônicas, fonográficas e nos mais variados espetáculos nos locais de entretenimento. A vida apressada e desregrada, muitas vezes associada à boêmia, implicava no desgaste físico e emocional do artista popular, que ainda se adaptava nesse novo universo. Se as empresas radiofônicas e gravadoras começavam a consumir o tempo e o trabalho dos artistas, as atividades musicais individuais ou em grupos continuavam a se reproduzir nos encontros informais de bairro, baseados em relações de amizade e parentesco, como nas rodas de choro. Porém, suas atividades musicais tornavam-se cada vez mais, e irreversivelmente, mediadas pela profissionalização e pelo contraditório mercado de trabalho, viabilizando a sobrevivência através da música. Mas, como afirma Eric Hobsbawn, existe a crença romântica e deslocada do universo da mídia, de que as gravações, espetáculos de todos os tipos, o rádio, etc. *"surgem por elas mesmas e que os músicos são alimentados por anjinhos mandados do céu, como o profeta Elias"*, e os que

---

Ribeiro (1902-RJ-1971) em "Yes! Nós Temos Bananas" (1938) e Assis Valente (1911-BA/1958-RJ) em "Brasil Pandeiro" (1941). Nesse sentido, vale a pena comentar o arranjo de "Yes, Nós Temos Banana" feito em 1967 por Rogério Duprat para gravação de Caetano Veloso. Ele é carregado de ironia ao privilegiar uma autêntica "Orquestra de Jazz Band" (com direito ao estridente solo de metal na introdução) para acompanhá-lo. O contraponto entre o arranjo e a letra é excepcional e com toques de muito bom humor.

Scanned by CamScanner

acreditam nessa crença "*devem escolher um tipo de música menos terra a terra para admirar*"[6].

Em contrapartida, a sensação de liberdade por viver profissionalmente das atividades musicais já era uma realidade bastante palpável. Hobsbawn parece concordar com essas possibilidades, pois assinala que a criação da indústria moderna da música popular foi em alguns aspectos *"positiva para a música popular, ainda que lesasse, exigisse muito e explorasse os músicos. Na medida em que transformou a música local em nacional - como fez o jazz - levou grandes artistas a um vasto público, assegurou o estímulo mútuo de estilos e idéias. Nessa medida, isto é, enquanto não se meteu com o conteúdo da arte mas apenas com sua distribuição, apenas esnobes ou saudosistas românticos terão algo em contrário"*[7]. Assim, quando a forte interferência, seja do mercado/indústria da cultura ou do Estado (como no Estado Novo), recai sobre a produção do artista, modificando substancialmente sua obra em favor do lucro ou da ideologia (a trabalhista, p.ex.), as transformações artísticas foram perceptíveis e empobrecedoras.

Como se pode perceber, o novo quadro histórico-social que despontou nos anos trinta foi bem mais complexo e carregado de ambiguidades e contradições que as aparências e assertivas fazem supor. Contrastando e ultrapassando as análises mais pessimistas, apocalípticas e negativas sobre os meios de comunicação, sem contudo aceitar as mistificadoras explicações "democráticas e integradoras", é possível aproximar-se no núcleo central das relações entre música popular e meios eletrônicos, levando em conta justamente as sutilezas de suas ambiguidades e contradições. No

---

[6] - Hobsbawn, E. op. cit., p. 173.

[7] - Idem, ibidem, p. 180.

Scanned by CamScanner

Brasil, de maneira geral, e São Paulo de forma especial, durante a década de 1930, percebe-se que as relações entre a produção musical popular e o rádio em desenvolvimento e expansão foram também de diversas formas bastante positivas, criativas, inventivas e duradouras, marcando definitivamente a história da cultura e da música popular brasileira. Umberto Eco já havia apontado justamente nessa direção, ao avaliar as novas relações de produção e difusão da canção popular através dos meios eletro-eletrônicos, assinalando que em muitos países (e, às vezes de maneira intrigante, parece que ele se dirige especialmente ao Brasil) elas deram *"ótimos frutos (oferecendo textos de nível poético, melodias de indubitável dignidade e originalidade)"*[8]. Na verdade, no Brasil, de modo todo especial, rádio e música popular formaram uma dupla notável: um difundindo e desenvolvendo a outra, por sua vez transformado e modificado por esta. Contudo, tal afirmativa não deve servir a generalizações apressadas e reducionistas. As relações entre rádio/disco e música popular nem sempre tiveram essas características em "todos os lugares e em todos os tempos". Em cada momento ou situação histórica diferente, provavelmente tais relações assumiram características e dinâmicas distintas. É só avaliar os oito anos de Estado Novo, iniciados justamente no final de 30, para perceber as profundas mudanças que ocorreram no samba e na radiofonia, com o surgimento, reforço e difusão de sambas apoteoticamente nacionalistas e "sambas da legitimidade".

Esse quadro social e cultural pluralizado e pulverizado da década de 1930 criou em São Paulo especificidades que ainda precisam ser estudadas e investigadas mais sistematicamente, e que esta pesquisa apenas deu colaboração inicial. Na

---

[8] - Eco, Umberto, "A Canção de Consumo", IN *Apocalípticos e Integrados*, Serie Debates No. 19, Ed. Perspectiva, 4a. Ed., SP, 1990, p.300

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

realidade o trabalho investigativo nessa área da história social e cultural que trata da música ainda permanece bastante difícil, principalmente para os temas relacionados à música popular. Trabalhar em uma área de difícil acesso e de registros frágeis como a da cultura popular urbana na década de 1930 exigiu a articulação de fontes dispersas e cuidado redobrado do historiador. Porém, somente desta forma foi possível aproximar-se com mais segurança e densidade do quadro difuso e fragmentado da cultura popular paulistana nos anos 30, permitindo de certo modo, que as *"vozes variadas e opostas"* presentes em São Paulo e geralmente esquecidas ou então enquadradas em discurso unívoco, tivessem oportunidade de se manifestar. Ao seguir nessa linha, provavelmente a reconstrução da precária e instável história cultural da cidade tenha sido mais problemática, mas sem dúvida alguma tornou-se mais rica e diversificada.

Scanned by CamScanner

1 - Fontes Primárias -

1.1. Bibliografia de Época (cronistas, viajantes e memorialistas) e Biografias.

1. ALMEIDA, Benedito Pires de, *"Marcelo Tupinambá. Obra Musical de Fernando Lobo"*, Ed. do autor, SP, 1993.

2. AMERICANO Jorge, *"São Paulo Atual (1935-1962)"*, Ed. Melhoramentos, SP, 1963.

3. _____, *"São Paulo Nesse Tempo (1915-1935)"*, Ed. Melhoramentos, 1962.

4. ANDRADE, Mário de, *"A Música e a Canção Populares no Brasil"* IN Ensaios sobre a Música Brasileira, Livraria Martins Editora, SP, 1962.

5. _____, "*Modinhas Imperiais. Prefácio*", Casa Chiarato, L.G. Editora, SP, 1930, p.8.

6. _____, *"O Samba Rural Paulista"*, IN Aspectos da Música Brasileira,Ed., Martins/INL, Brasília 1975.

7. _____, *"Música Doce Música"* Livraria Martins Fontes, SP, 1963.

8. _____, *"O Empalhador de Passarinhos"*, Livraria Martins Fontes, SP, 1965.

9. _____, *"O Samba Rural Paulista"*. In Aspectos da Música Brasileira. Livraria Martins Ed./INL, Brasília, 1975.

10. _____, "*Amor e Medo*", IN Aspectos da Literatura Brasileira, Livraria Martins Ed., 5ª ed., SP, 1974.

11. ANTONIO, Irati e PEREIRA, Regina. *"Garoto. Sinal dos Tempos"*, Ed., Funarte, RJ, 1982.

12. BANANÈRE, Juo (Alexandre Ribeiro M. Machado), *"La Divina Encrenca"*, Folco Masucci Editor, 2ª.ed., SP, 1966.

13. BELARDI, Armando, "*Vocação e Arte. Memórias de uma Vida para a Música*", Ed. Casa Manon, SP, 1986.

Scanned by CamScanner

14. CABRAL, Sérgio, *"No Tempo de Ari Barroso"*. Ed. Lumiar, RJ, 1993.

15. CORRÊA, Antonio Augusto, *"Cariocas e Paulistas. Impressões do Brasil"*, Fernando Machado e Cia. Ed.., Porto, 1935.

16. CUNHA, Mário Wagner da, *"Descrição da Festa de Bom Jesus de Pirapora"*, IN Revista do Arquivo Municipal, Vol. XLI, 1937.

17. DANTAS, Macedo, *"Cornélio Pires. Criação e Riso"*, Livraria Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, SP, 1978.

18. DEL PICCHIA, Menotti, *"Despertar de São Paulo (Episódios do século XVI e XX na Terra Bandeirante)"*, Civilização Brasileira, RJ, 1933.

19. DUARTE, Paulo, *"Mário de Andrade por ele Mesmo"*, Ed. Hucitec, SP, 1985.

20. GIFFONI, Maria Amália C., "Zequinha de Abreu Revisitado", Prefeitura de Sta. Rita do Passa Quatro, 1986.

21. GOMES, Bruno Ferreira, "*Wilson Batista e sua Época*", Funarte, RJ, 1985.

22. _____ *"Adoniran. Umas Sambista Diferente"*, Ed. Funarte/Martins, RJ, 1987.

23. FAUSTO, Boris, *"Negócios e Ócios. Histórias da Imigração"*, Cia. Das Letras, SP, 1997.

24. FERRETE, J.L, *"Capitão Furtado. Viola Caipira ou Sertaneja"*, MinC/Funarte, RJ, 1985.

25. HARNISCH, Wolfgang, *"O Brasil que Eu Vi. Retrato de uma Potência Tropical"*, Cia. Melhoramentos, SP, 1939.

26. KIEFFER, Bruno, "Mignone. Vida e Obra", Ed. Movimento, Porto Alegre, 1983.

27. KRAUSCHE, Walter, *"Adoniran"*, Coleção Encanto Radical No. 71, Ed. Brasiliense, SP, 1985.

28. LADEIRA, César, *"Acabaram de Ouvir...Reportagem numa Estação de Rádio"*, Cia. Ed. nacional, SP, 1933.

Scanned by CamScanner

29. LE VOCE, Antonio, *"Transporte Coletivo em São Paulo no ano de 1934"*, R.A. M., Nº XXI, Departamento de Cultura do Município, 1936.

30. LEMOS, Túlio de, *"O Canto dos Engraxates Paulistanas"*, IN Revista Planalto, SP, Setembro de 1941.

31. LÉVI- Strauss, Claude. *"Saudades do Brasil"*, Cia. das Letras, SP, 1994.

32. _____ , *"Saudades de São Paulo"*, Cia. das Letras, SP, 1996.

33. _____ , *"Tristes Trópicos"*, Ed. Anhembi Ltda, SP 1957.

34. MACHADO, Antonio Alcântara ,*"Lira Paulistana"*, Revista do Arquivo Municipal, Vol. XVII, SP, 1935.

35. _____ , *"Brás, Bexiga e Barra Funda"*, Imesp/Dasp, Ed. fac-similar, SP, 1982.

36. _____ , "Cavaquinho e Saxofone", Ed. José Olympio, RJ, 1940

37. MAIA, Prestes, *"Os Melhoramentos de São Paulo"*, Prefeitura Municipal, 2ª. ed., SP, 1945.

38. _____ ; *"O Plano de Avenidas para a Cidade de São Paulo"*, Cia. Melhoramentos de São Paulo, SP, 1930.

39. MÁXIMO, João e Didier, Carlos, *"Noel Rosa. Uma Biografia"*, Ed UNB, Brasília, 1990.

40. MENEZES, Raimundo, *"Aconteceu no Velho São Paulo"*, Coleção Saraiva, SP, s/d.

41. MENDES Edith G., *"Octávio Gabus Mendes. Do Rádio à Televisão"*, Ed. Lua Nova, SP 1988.

42. MENUCCI, Sud, *"São Paulo Município Gigante"*, R.A M., Vol XII, SP, 1935.

43. MORAIS, Fernando, *"Chatô o Rei do Brasil"*, Cia. Das letras, SP, 1995.

44. PAULA, Ernesto de, *"São Paulo de meu Tempo"*, Ed. Ave Maria, SP, 1981.

45. PENTEADO, Jacob. *"Belenzinho 1910 - Retratos de uma época"*, Livraria Martins Ed., SP, 1962

Scanned by CamScanner

46. _____ "*Memórias de um Postalista*", Livraria Martins Ed., SP, 1963.

47. PRADO, Fábio "*A Administração de Fábio Prado na Prefeitura de São Paulo. Através de entrevista concedida ao O Estado de São Paulo*", Col. Departamento Municipal de Cultura, SP, 1936.

48. PINTO, Álvaro, "*São Paulo. Cidade Vertiginosa*", Ed. do autor, Lisboa, 1937.

49. PINTO, Alexandre Gonçalves, *"O Choro"*, Edição Fac-similar de 1936, Funarte, RJ, 1978.

50. RAGO, Antonio, "*A Longa Caminhada de um Violão*", Livraria Ed. Isacema, SP, 1986.

51. RENARD, Antoine, *"São Paulo É Isto!"*, S.N., SP, 1933

52. RODRIGUES, Jorge M. *"São Paulo de Ontem e de Hoje"*, Col. Departamento de Cultura, Vol. XVIII, SP, 1939.

53. ROSA, Virginio Santa, *"Paisagens do Brasil"*, Ed., s/d.

54. SAMPAIO, Mário Ferraz, *"História do Rádio e da Televisão no Brasil e no Mundo. Memórias de um Pioneiro"*, Ed., Achiamé, RJ, 1984.

55. SESSO, Geraldo, *"Retalhos da Velha São Paulo"*, OESP, SP, 1983.

56. SOUZA Lima, *"Moto Perpétuo. Autobiografia do Maestro Souza Lima"*, Ibrasa, SP, 1982.

1.2. Depoimentos Orais

Profissionais do Rádio

. Fausto Macedo

Nasceu em são Paulo em 1917 e ingressou no rádio no começo da década de 1930. Foi cantor, locutor de programas esportivos e musicais e trabalhou na parte comercial de várias Rádios paulistanas. Arquivo MIS-SP.

. Henrique Lobo

Campineiro nascido em 1922, bisneto do maestro Elias Lobo e primo de Marcelo Tupinambá. Tornou-se locutor em Campinas e chegou em são Paulo em 1941. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

. Nicolau Tuma.

Paulistano formado em Direito foi um dos primeiros locutores profissionais de rádio em são Paulo, onde ingressou em 1929. Teve papel de destaque na transição do rádio-amadorismo para o profissionalismo. Trouxe inovações para a locução esportiva, jornalismo e à organização comercial do rádio. Arquivo MIS-SP.

. Programa Comemorativo de 44 anos da Record.

Programa comemorativo da rádio com entrevistas, trechos de antigos programas, depoimentos de Paulo Machado de Carvalho, etc. Arquivo MIS-SP.

Profissionais da Música

. Adoniran Barbosa.

O mais conhecido sambista paulistano era filho de imigrantes italianos e nasceu em Valinhos em 1910. Foi também ator de rádio-teatro, cinema e televisão. Arquivo MIS-SP e Programa Ensaio TV Cultura.

. Armando Bellardi.

Filho de imigrantes italianos, nasceu no Brás em 1898. Músico de formação erudita, estudou na Itália e tornou-se maestro de inúmeras orquestras. Tocou em serenatas, cinemas e foi um dos músicos precursores nas Rádios paulistanas. Arquivo MIS-SP.

. Luiza Ricciardi Lopes.

Filha de Roque Ricciardi, o Paraguassu. Arquivo MIS-SP.

. Marino Gouveia.

Nasceu em Barra do Piraí (RJ) em 1905, mas foi criado em Botucatu. Chegou em são Paulo na década de 1930 para estudar Direito. Cantor, ficou conhecido como o "cantor da raça" pois especializou-se em "música folclórica" e "brasileira". Arquivo MIS-SP.

. Moacyr Braga.

Filho de imigrantes espanhóis, nasceu em 1909. Instrumentista de sopros e cantor de orquestras, regionais e conjuntos de bailes e rádio. Arquivo MIS-SP.

. Guarnieri, Mozart Camargo

Depoimento do maestro na fita de vídeo No. 187-91 em 24/08/1990. Arquivo MIS-SP.

. Osvaldo Guilherme.

Nasceu em Campinas em 1919 e lá viveu, mas sempre manteve contato com os músicos e compositores de são Paulo. Arquivo MIS-SP.

Scanned by CamScanner

. Paraguassú.

Roque Ricciardi nasceu em são Paulo em 1894 onde ficou conhecido como o "italianinho do Brás", cantando em cantinas, serenatas e circos. Com seu pseudônimo fez muito sucesso na época cantando modinhas, canções e música sertaneja, sem precisar ir para o Rio de Janeiro. Foi o primeiro a cantar ao vivo nas Rádios de são Paulo. Arquivo MIS-SP.

. Portinho (Maestro).

Nasceu em Rio Grande (RS) em 1925, onde aprendeu música em casa e em nas bandas. Chegou ao Rio de Janeiro em na década de 1940 e em são Paulo na de 1950.

. Rafael Mario Puglieli.

Filho de imigrantes italianos, nasceu em 1917. Pianista tocou profissionalmente em cinemas e rádios da cidade. Arquivo MIS-SP.

. Souza Lima (maestro).

Nasceu em são Paulo em 1898. Estudou música na Europa onde também realizou algumas apresentação na década de 1910. De volta para são Paulo tocou em cinemas e formou algumas orquestras para se apresentar na cidade. Arquivo MIS-SP.

Músicos de Choro e Regionais

. Antonio D'Áurea.

Filho de pai italiano, nasceu em são Paulo em 1912. Começou tocando no bairro (Bom Retiro) ainda criança e se desenvolveu tocando choro e serenata. Apesar de manter outra profissão, tornou-se cantor de orquestras, músico de baile, instrumentista de regionais de rádios e referência musical dos "chorões" paulistanos. Fundou o conhecido conjuto de Choro "Atlântico". Arquivo MIS-SP.

. Antonio Rago.

Nasceu no Bexiga em 1916, filho de imigrantes italianos. Começou tocando no bairro e se desenvolveu no Choro, serenata, bailes, circos e clubes. Na década de 1930 integrou diversos Regionais da cidade, tocando nas Rádios e shows. Na década de 1940 formou o seu próprio conjunto, alcançando sucesso no estado. Foi o introdutor do violão elétrico na música popular brasileira. Arquivo MIS-SP e Programa Ensaio-TV Cultura de São Paulo.

. Barão.

Nasceu em Santa Isabel (SP) em 1910 e chegou criança a são Paulo. Sua casa vivia cheio de bons músicos anônimos e isto serviu-lhe de escola musical. Começou tocando serenata e Choro. Na década de 1930 integrou diversos Regionais nas Rádios de são Paulo. Arquivo MIS-SP

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

cidade. Conhecido "chorão", mesmo mantendo outra profissão, profissionalizou-se tocando em cinemas, teatros e em inúmeros regionais das Rádios de São Paulo. Arquivo MIS-SP

. Ronoel Simões.

Nasceu em Araraquara em 1919 e chegou a São Paulo no final da década de 1930. Grande conhecedor e divulgador da obra violonística popular e erudita do Brasil. Arquivo MIS-SP

4 - Sambistas Paulistanos e Carnavalescos

. Carlão do Peruche.

Nasceu na Barra Funda em 1930. Sua avó organizava batuques e festas em Caçapava e os pais participavam dos Cordões e rodas de samba em São Paulo. Com 7 ou 8 anos começou a frequentar as rodas de samba. Arquivo MIS-SP

. Dionísio Barbosa.

Nasceu em Minas Gerais em 1891 e chegou a São Paulo no começo do século. É o precursor e incentivador do carnaval em são Paulo e organizador dos Cordões. Fundou em 1914 o *Grupo Carnavalesco da Barra Funda*, que ficou conhecido como *"Camisa Verde"*. Trata-se do primeiro organizador do samba urbano paulistano. Arquivo MIS-SP

. Dona Sinhá.

Nascida no Bexiga em 1917, começou a frequentar o cordão Vai-Vai na década de 1920. Seu pai era sambista de Pirapora e, por isso, todo ano compareciam à festa. Arquivo MIS-SP

. Geraldo Filme.

Nasceu em são Paulo e passou sua infância na Barra Funda e Campos Elíseos. Cresceu escutando samba e participando das festas populares e cordões carnavalescos. Tornou-se uma das referências no carnaval paulistano. Arquivo MIS-SP e *Programa Ensaio da TV Cultura No. 74.*

. Livinho do Vai-Vai.

Nasceu em Piracicaba em 1911 e chegou a são Paulo em 1919. Frequentador da festa de Pirapora, fundou em 1930 no bairro do Bexiga o *cordão Vai-Vai*. Arquivo MIS-SP

. Madrinha Eunice.

Nasceu em Piracicaba na década de 1910 e chegou a são Paulo ainda criança. Assistiu aos corsos do Brás e da Paulista e frequentou a festa de Pirapora. Fundou a primeira *escola de samba* de são Paulo, a *Lavapés*. Arquivo MIS-SP

. Nenê da Vila Matilde.

Nasceu em 1922 e chegou a são Paulo em 1929. Frequentou o ambiente carnavalesco da zona leste da cidade durante a década de 1930. No final década de 1940 fundou a *Escola de Samba Nenê da Vila Matilde*. Arquivo MIS-SP

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

. Pé Rachado.

Nasceu em Minas Gerais em 1913 e chegou em são Paulo em 1934. Importante membro do *Vai-Vai*. Arquivo MIS-SP

. Zezinho da Casa Verde e Sebastiana de Oliveira.

Ela nasceu em Santos em 1914 e chegou a são Paulo em 1930 e foi membro do *"Camisa Verde"*. Seu Zezinho nasceu na capital em 1910 e foi agente atuante no samba, carnaval, festas e futebol de várzea. Participou de Cordões como o *"Camisa Verde"*, *Mocidade Independente*, *Geraldino* e fundou a *Escola de Samba Morro da Casa Verde*. Teve um conjunto musical (Águias da Meia-Noite) que tocou nas Rádios paulistanas, salões e excursionou pelo país e exterior. Arquivo MIS-SP

Música Caipira

. Sorocabinha (Olegário José de Godoy).

Nasceu em Sorocaba e viveu em Piracicaba. Conheceu Cornélio Pires em 1924 que o levou para são Paulo para uma série de apresentações. Com Cornélio Pires fez parte do grupo de que pela primeira vez gravou música caipira (Colúmbia) e também participou de alguns filmes. Mais tarde formou a *Turma Caipira da Victor e a dupla Sorocabinha e Mandi*. Na década de 1930 veio para são Paulo onde atuou, junto com suas filhas, em diversas Rádios, fazendo programas caipiras. O compositor deixou também *um depoimento escrito de* duas páginas datilografadas e escritas a mão. Arquivo MIS-SP

. João Pacífico

Nasceu em Cordeirópolis (SP) em 1909. Foi garçom e lavador de pratos e músico em diversas cidade do interior. Chegou em são Paulo no início da década de 1930. Foi parceiro de Raul Torres, que gravou diversas composições suas de sucesso. Programa Ensaio-TV Cultura de São Paulo No. 45

. Teotônio Pavão.

Nasceu em Pratânia em 1915, cantor e violonista de música folclórica. Arquivo MIS-SP

. Tonico e Tinoco.

Começaram a vida profissional no rádio, após vencerem um concurso realizado pelo Capitão Furtado em seu programa *Arraial da Curva Torta*, sob a nome de *irmãos Perez*. A partir de então começaram a usar o nome de *Tonico e Tinoco* e a fazer shows em circos, rádios, teatros, etc. A dupla já é um fenômeno exclusivo do universo do rádio e do disco. Arquivo MIS-SP e Programa Ensaio-TV Cultura de São Paulo No. 45.

1.3. Periódicos

1. "O Estado de São Paulo", 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939 e 1940.

Scanned by CamScanner

2. "Guia Prático da Cidade de São Paulo", A .T. Ascoli edição, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934.

3. "Planalto. Quinzenário de Cultura de São Paulo", Dir. Origenes Lessa,, No. 01 a 13 de 1941, ano 1, No. 16 a 22 de 1942, ano 2.

1.4. Discografia

1. "*Adoniran Barbosa*", Odeon, LP, 1974

2. "*Adoniran Barbosa*", Odeom, LP, 1975

3. "*Adoniran Barbosa,* "O Poeta do Bexiga", Som Livre, LP, 1990

4. "*Adoniran Barbosa*", Coleção MPB Compositores No. 7, Ed. Globo, CD, 1997.

5. "*As Músicas de Paulo Vanzolini .Carmem Costa/Paulo Marquez*", Discos Marcus Pereira, LP,1974.

6. "*Beth Carvalho Canta o Samba de São Paulo*", Velas, CD, 1994.

7. "*Filigranas Musicais da RCA - Vol I. Mário Reis e Francisco Alves*", RCA-Ariola, Filigranas Musicais Ltda., LP, 1987.

8. "*Garoto. Paulo Belinatti, Violão*", Discos Marcus Pereira, LP, 1986.

9. "*Heitor Villa-Lobos. Obra Completa para Violão Solo. Sérgio e Odair Assad*", Kuarup Discos, LP, 1978.

10. "*João Pernambuco. 100 Anos. Antonio Adolfo e Nó em Pingo D'Água*", Projeto Almirante, Funarte, LP, 1982.

11. "*História da Música Popular Brasileira*", Abril Cultural, LP,1971

12. "*História da Música Popular Brasileira - Grandes Compositores*", Abril Cultural, LP,1982.

13. "*Nova História da Música Popular Brasileira*", Abril Cultural, LP,1977.

14. "*Paraguassú. Noite Enluarada*", Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda. PR, CD, s/d

15. "*Paulo Vanzolini Por Ele Mesmo*", Estúdio Eldorado, LP, s/d

16. "*Raul Torres. Caboclo Cantadô*", Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda. PR, LP, 1990

17. "*Sarau Brasileiro*", Estúdio Eldorado, LP, 1979.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

18. "*Saudades da Minha Terra. Evocação*", Columbia-Continental, Evocação Produção, LP, 1988.

19. "*Vadico - Evocação III*", Estúdio Eldorado, LP, s/d.

20. "*Valsa Brasileiras*", Soma, LP, 1980.

21. "*Valsa e Choros. Turíbio Santos e o Conjunto Choros do Brasil*", Kuarup Discos, LP, 1979.

1.5. Partituras

1. "*Adiós mis farras*". Letra e música de Roulien. Editada por Campassi e Camin, SP, referência na dedicatória ao ano de 1928.

2. "*A Morte de uma Rosa*". Música de Domingos Roque e letra do ator A.J.Barboza. Campassi e Camin Editores, SP, s/d

3. "*Às Tres da Manhã*. Julian Robledo, arranjo de A. Franceschini para acordeon. Ed. Ricordi Brasileira, SP, s/d

4. "*Ave-Maria*". Letra e música de Erotides de Campos e Jonas Neves. Ed. Cembra, 1952.

5. "*Canção de Pierrot*". Música de A.X. e letra de Arlindo Leal. Ed. Casa Beethoven, s/d. Referência à mão na partitura ao ano de 1918.

6. "*Ilusão que Morre*". Música de B.P.Godinho e letra de Benedicto Costa. Edição do próprio autor, impressa na gráfica de Campassi e Camin, SP e comercializada pela Casa Mignon (antiga Casa Pietro Mascagni), s/d.

7. "*Las Tres de la Mañana*, Julian Robledo, Ricordi Americana, Buenos Aires, arranjo para guitarra de N. Casuscelli, s/d

8. "*Perdão Emília*". Autor desconhecido. Adaptação e arranjo de João Portaro. Ed.Fermata do Brasil, SP, 1956.

9. "*Perfil de São Paulo*", F. A . Bezerra de Meneses. Arr. De Gomes Costa, Cembra, SP, 1953

10. "*Prélude No.5 en Ré Majeur*" H.Villa-Lobos, Ed. Max Eschig, Paris, 1954.

11. "*Sonho de Magia*", João Pernambuco, Ricordi, SP, 1978.

12. "*Supremo Adeus*". Música de Belmácio Pousa Godinho e letra de Benedicto Costa. Ed. Arthur Napoleão Ltda., RJ, distribuição Fermata do Brasil, SP, 1969.

13. "*Valência*". Música de José Padilla e letra de Lucien Boyer y Jacques-Charles. Ediciones Musicales Toledo e Perroti, Buenos Aires, s/d

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

2 - BIBLIOGRAFIA GERAL -

1. AB' SABER, Aziz Nacib, *"O Sítio Urbano de São Paulo"*, IN Estudos de Geografia Urbana, Vol. I, (Org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Ed. Nacional, SP, 1958;
2. ADORNO, Theodor. *"O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição"*, IN Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas, Col. Os Pensadores, Ed. Abril Cultural, SP, 1980
3. _____ , *"Sobre a Müsica Popular"*, IN Theodor W. Adorno, Col. Grandes Cientistas Sociais, (org.) Gabriel Cohn, Ed. Ática, SP, 1986.
4. _____ , *"A Indústria Cultural"*, IN Theodor W. Adorno, Col. Grandes Cientistas Sociais, (org.) Gabriel Cohn, Ed. Ática, SP, 1986.
5. ALBERT, Pierre e TUDESQ André-Jean,*"Historia de la radio y la televisón"*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1982.
6. ALMIRANTE - "*No Tempo de Noel Rosa*" - Ed. Livraria Fco. Alves, RJ, 1963.
7. AMARAL, Antonio Barreto do, *"História dos Teatros de São Paulo"*, Governo do Estado de São Paulo, SP, 1979.
8. ARAUJO F., J.R., *"A População Paulistana"*, IN A Cidade de São Paulo, (org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Editora Nacional, SP, 1958
9. ARROYO, Leonardo, *"São Paulo Antigo - São Paulo Moderno"*, Ed. Melhoramentos, SP, 1953.
10. AZEVEDO, Aroldo, *"A Cidade de São Paulo"*, Cia. Editora Nacional, SP, 1958.
11. BAKHTIN, Mikhail, *"A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento"*, Ed. Hucitec/UnB, SP, 2ª. Ed., 1993
12. BARRO, Máximo, *"Nossa Senhora do Ó"*, Col. História dos Bairros de São Paulo, nº 13, SP, 1987.
13. BÉDIER, Joseph, *"O Romance de Tristão e Isolda"*, Ed. Martins Fontes, Coleção Gandhãra, SP, 1991
14. BELOCH Israel e ALZIRA A. de Abreu (orgs.),*"Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro (1830-1983)"*, e Ed. Forense Universitária/Finep, 4 vols., RJ, 1984.

Scanned by CamScanner

15. BENCHIMOL, Augusto, "*Uma História da Eletrônica*", Ed. Interciência, RJ, 1995.

16. BERARDI, Maria Helena Petrillo, "*Santo Amaro*", Coleção História dos Bairros de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1969.

17. BONTEMPI, Sylvio, "*O Bairro de São Miguel Paulista*", Col. História dos Bairros de São Paulo, No.7, Secretaria Municipal da Cultura, SP, 1971.

18. BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. "*As Escolas Históricas*". Publicações Europa-América, Portugal, 1983, p. 136.

19. BOSI, Elcéa, "*Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos*", Cia. Das Letras, 4ª.ed., SP, 1995.

20. BRESCIANI, Maria Stella (org.), "*Imagens da Cidade. Séculos XIX e XX*", Ed. Marco Zero/Anpuh-SP/Fapesp, SP, 1993.

21. _____, "*Londres e Paris no século XIX; um espetáculo de pobreza*", Tudo é História, Ed. Brasiliense, 6ª.ed., SP, 1990.

22. BRITTO, Iêda Marques, *"Samba na Cidade de São Paulo (1900-1930)"*, FFLCH-USP, SP, 1986.

23. BRUNO, Ernani da Silva. "*Memórias da Cidade de São Paulo*". Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1981.

24. _____ "*História das Tradições da Cidade de São Paulo*", Vol. III, Livraria José Olympio Ed., RJ, 1953.

25. HOLANDA, Sérgio Buarque de, "Raízes do Brasil", Livraria José Olympio, 8ª. ed., RJ, 1975.

26. BURKE, Peter, *"A Cultura Popular na Idade Moderna"*, Cia. das Letras, SP, 1989.

27. _____, *"A Escrita da História"*, Edunesp, SP, 1992.

28. _____, *"O Mundo como Teatro. Estudos de Antropologia Histórica"*, Ed. Difel, Lisboa, 1992.

29. _____, "Inevitáveis empréstimos culturais", Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27/07/1997.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

30. _____, "*A Escola dos Annales. A Revolução Francesa da Historiografia*". Ed. Unesp, SP, 1991, p.11.

31. CABRAL, Sérgio, "*As Escolas de Samba. O que, quem, como, quando e por que*", Ed. Fontana, RJ, 1974.

32. CALDAS, Waldenyr. "*Luz de Neon: Canção e Cultura na Cidade*", Ed. Studio Nobel/Sesc, SP, 1995.

33. _____, "*Acorde na Outrora*", Cia Editora Nacional, 2a. Ed., SP, 1979.

34. _____, "*Pontapé Inicial. Memória do Futebol Brasileiro*", Ed. Ibrasa, SP, 1990.

35. _____, "*O Que É Música Sertaneja*", Col. Tudo É História, Ed. Brasiliense, SP, 198?

36. CAMPOS FILHO, Cândido Malta, "*Cidades Brasileiras: Seu Controle ou Caos*". Ed. Nobel, 2ª. ed., SP, 1992.

37. CANDIDO, Antonio, "*Os Parceiros do Rio Bonito*", Ed. Livraria Duas Cidades, SP, 1979.

38. _____, "*A Revolução de 30 e a Cultura*". In Revista Novos Estudos Cebrap, No. 4, 1984

39. CARDOSO Júnior, Abel. *"O Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil*". Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Ubaldino do Amaral, Sorocaba, 1986.

40. CASTELLANI, José, *"São Paulo na Década de 1930"*, Ed. Policor, SP, s/d..

41. CASCUDO, Luis da Câmara, *"Dicionário do Folclore Brasileiro"*, Ed. Itatiaia Ltda, 5ª.Ed., BH, 1984.

42. CERTAU, Michel, *"A Invenção do Cotidiano"*, Ed.Vozes, RJ, 1994.

43. CHARTIER, Roger, "*A História Cultural. Entre Práticas e Representações*", Difel/Bertrand Brasil, Lisboa/RJ, 1990.

44. _____, "*Cultura Popular: Retorno a un Concepto Historiografico*", In Manuscrits, No. 12, Gener, 1994.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

45. CHAUI, Marilena, "*Conformismo e Resistência. Aspectos da Cultura Popular no Brasil*". Ed. Brasiliense, SP, 1986.

46. CHEDIAK, Almir, "*Harmonia e Improvisação*", Vols. I e II, Lumiar Editora, RJ, 1986.

47. CHUDACOFF, Howard P., "*A Evolução da Sociedade Urbana*", Zahar Eds., RJ, 1977.

48. CONSTANTINO, Núncia Santoro, "*A Conquista do tempo noturno: para além 'moderna'*", In Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, v. XX, p.65-84, RS, 1984.

49. CONTIER, Arnaldo D., "*Memória, História e Poder: A Sacralização do Nacional e do Popular na Música*", In Revista Música, maio de 1991.

50. _____, "*Música no Brasil: História e Interdisciplinariedade. Algumas Interpretações (1926-80)*", INRevista da Anpuh, 1993.

51. _____, "*Modernismos e Brasilidade. Música, Utopia e Tradição*", IN Tempo e História, Cia. das Letras/S. Municipal de Cultura, SP, 1992.

52. CONNOR, Steven, "Cultura Pós-Moderna", Ed. Loyola, SP, 1992.

53. DAMANTE, Hélio, "*Nova Paulística*", Secretaria da Cultura Esporte e Turismo de São Paulo, 1969.

54. DAVIES, Natalie. "*Culturas do Povo*". Ed. Paz e Terra, SP, 1990.

55. DARNTON, R. "O *Grande Massacre dos Gatos*", Ed. Graal, RJ, 1986.

56. DERTONIO, Hilário, "*O Bairro do Bom Retiro*", Col. História dos Bairros de São Paulo, No. 9, Secretaria Municipal da Cultura, SP, 1971.

57. DIAS, Maria Odila L. da Silva, "*Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XIX*", Ed. Brasiliense, SP, 1984.

58. DOSSE, François, "*A História em Migalhas*", Ed. Ensaio, SP, 1992.

59. ECO, Umberto, "Apocalípticos e Integrados, Série Debates No. 19, Ed. Perspectiva, 4a. Ed., SP, 1990.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

60. FERNANDES, Florestan, "*Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*", Ed. Vozes, Petrópolis, 1979.

61. _____, "*O Folclore como Questão*", Ed. Hucitec, 2ª ed., SP, 1989.

62. FERREIRA, Barros, "*Meio Século de São Paulo*", Ed. Melhoramentos, SP, 1954.

63. FERREIRA, Marieta de M. e AMADO, Janaína (orgs.), "*Usos e Abusos da História Oral*" Ed. Fund. Getúlio Vargas, RJ, 1996.

64. FERREIRA, Nadia Somekh M., "*A verticalização de São Paulo: um Elemento de Segregação Urbana*", IN Espaço e Debate No. 21, ano VII, 1987.

65. FRANCESCHI, Humberto Moraes. "*Registro Sonoro por Meios Mecânicos no Brasil*", Studio HMF, RJ, 1984.

66. GOMES, Angela Maria de C., "*Burguesia e Trabalho. Política e Legislação Social no Brasil (1917-1937)*", Ed. Campus, RJ, 1979.

67. GONÇALVES Janice. "*Música na Cidade de São Paulo (1859-1900). O Circuito da Partitura*", Cópia de Dissertação de mestrado, FFLCH, Dpto. de História, 1995.

68. GEERTZ, Clifford, "*Interpretação das Culturas*", Ed. Guanabara-Koogan, RJ, 1989.

69. GRINGNON, C. e PASSERON, J.-C., "*Lo Culto y lo Popular. Miserabilismo y Populismo en Sociologia e Literatura*", Las Ediciones La Piqueta, Madrid, 1992.

70. GURGUEIRA, Fernando, "*A Integração Nacional pelas Ondas: o Rádio no Estado Novo*", Departamento de História, FFLCH-USP, 1995.

71. HALBWACHS, Maurice, "*Memória Coletiva dos Músicos*", IN Memória Coletiva, Ed. Vértice, SP 197

72. HAUSEN, Dóris Fagundes, "Rádio e Política. Tempos de Getúlio e Perón", Edipucrs, Porto Alegre, 1997.

73. HAROUEL, Jean-Louis, "*História do Urbanismo*", Papirus Editora, Campinas, 1990.

Scanned by CamScanner

74. HERSCHMANN, Micael M. e PEREIRA, Carlos Alberto M., *"A Invenção do Brasil Moderno. Medicina, Educação e Engenharia nos Anos 20 - 30"*, Ed. Rocco, RJ, 1994.

75. HUNT, Lynn, *"A Nova História Cultural"*, Ed. Martins Fontes, RJ, 1992.

76. E. *"A História Social do Jazz"*, Ed. Paz e Terra, RJ, 1990.

77. _____ e Terence Ranger, *"A Invenção das Tradições"*, Ed. Paz e Terra, RJ, 1984.

78. HOMEM, Maria Cecília Naclércio, *"A Ascensão do Imigrante e a Verticalização de São Paulo. O Prédio Martinelli e sua História"*, Dissertação de Mestrado, Dpto. De História, FFLCH-USP, 1982.

79. _____ ,*"Higienópolis. Grandeza e Decadência de Um Bairro Paulistano"*, Col. História dos Bairros de São Paulo, No.17, Secretaria Municipal da Cultura, SP, 1980.

80. IKEDA, Alberto T., *"Música na Cidade em Tempo de Transformação. São Paulo - 1900-1930"*, Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 1988.

81. _____ , *"A Música Popular nos Tempos da Modernidade Paulistana"*, IN D.O. Leitura, No. 10, Imesp, SP, fevereiro de 1992.

82. _____ , *"Os Italianos e a Música em São Paulo"*, IN O Estado de São Paulo, 07/01/1989.

83. _____ , *"Chico Bororó: um Erudito na Música Popular"*, IN O Estado de São Paulo, 09/03/1986.

84. JORGE, Clóvis de A., *"Consolação, Uma Reportagem Histórica"*, Col. História dos Bairros de São Paulo, No. 22, Secretaria Municipal da Cultura, SP, s/d.

85. KRAUSHE, Walter. *Música Popular Brasileira*. Ed. Brasiliense, SP, 1983.

86. LANGENBUCH, Juergen R., *"A Estruturação da Grande São Paulo"*, Fundação IBGE, RJ, 1971.

87. LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre *"História: Novos Problemas, Novas Abordagens, Novos Objetos"*, Ed. Francisco Alves, RJ, 1988.

88. LEME, Maria Cristina da S., *"Planejamento em São Paulo: 1930-1969"*, Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1982.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

89. _____, *"Revisão do Plano de Avenidas. Um Estudo sobre o Planejamento Urbano"*, Tese de Doutorado, FAU-USP, 1990.

90. _____, "A Formação do Pensamento Urbanístico em São Paulo no início do Século XX", IN Espaço e Debates, No, 34, ano XI, 1991.

91. LENHARO, Alcir , *"Cantores do Rádio. Trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo"*, Edunicamp, SP, 1995.

92. LIMA, Luiz Costa (org.), *"Teoria da Cultura de Massa"*, Ed. Paz e Terra, 3ª. Ed., RJ, 1982.

93. LUCENA, Célia de Toledo. *"Bixiga, Amore Mio"*, Ed. Pannartz, SP, 1983.

94. MAGALHÃES, Gildo, *"Telecomunicações"*, IN História da Técnica e da Tecnologia (org.) Milton Vargas, Edunesp/Ceeteps, SP, 1994.

95. MARCONDES, Marco Antonio (org.), *"Dicionário da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular"*. vols. 1 e 2, Art Ed. Ltda., SP, 1977

96. MARTINS, José de Souza, *"Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados"*, IN Capitalismo e Tradição, Ed. Livraria Pioneira, SP, 1975.

97. MARTINS, Marcílio (editor), "Centenário do Jockey Club de São Paulo", Edição especial de Turf e Fomento, SP, 1975.

98. MARTINS, Maria Lúcia R., *"São Paulo Metrópole e Isso Tudo (1920-1980)*, Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1982.

99. MASON, Laura, "Canções: Mesclando os Veículos", IN Revolução Impressa, (orgs.) Roberto Darnton e Daniel Roche, Edusp, SP, 1997.

100. MAZZONI, Tomaz, "*História do Futebol no Brasil*", Ed. Leia, São Paulo, 1950.

101. MELLO, João Manoel Cardoso de, *"O Capitalismo Tardio"*, Ed. Brasiliense, 2ª.ed., SP, 1982, p.169.

102. MOINBEG, Pierre, "*La Croissance de La Ville de São Paulo*", Institut et Revue de Géographie Alpine, Grenolble, 1953.

103. MORAES, José Geraldo Vinci de, "*Sonoridades Paulistanas. A Música Popular na Cidade de São Paulo (Final do séc. XIX - Início do séc. XX)*", Funarte/Ed.Bienal, RJ/SP, 1997.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

104. _____, "*Sonoridades Urbanas*", In Revista Cultura-Vozes, No 3, maio-jun., RJ, 1993.

105. _____, "*Cidade e Cultura Urbana na Primeira República*", Ed. Atual, Discutindo a História do Brasil, (org.) Maria Ligia Prado e Maria H Capellato, SP, 1994.

106. MORAIS, Wilson R., "*Escolas de Samba em São Paulo (Capital)*", Secretaria de Estado da Cultura, Coleção Folclore No. 14, SP, 1978.

107. MORAIS, Eduardo J. de, "*A Brasilidade Modernista; sua Dimensão Filosófica*", Ed. Graal, SP, 1978.

108. MORSE, Richard, "*Formação Histórica de São Paulo. Da Comunidade à Metrópole*", Difusão Européia do Livro, SP, 1970.

109. NAGAMINI, Marilda, "*Construção de Edifícios e Engenharia Urbana*", IN Tecnologia e Industrialização no Brasil. Uma Perspectiva Histórica", (org.) Shozo Motoyama, Edunesp/Ceeteps, SP, 1994.

110. NEEDELL, Jeffrey D., "*Belle Époque Tropical*", Cia. das Letras, SP, 1993.

111. ORTIZ, Renato. "*A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*", Ed. Brasiliense, 3a. Ed. 1991.

112. _____ "*Cultura e Modernidade*", Ed. Brasiliense, SP, 1991.

113. _____ "*Românticos e Folcloristas*", Ed. Olho d'água, SP, s/d.

114. OTTONI, Dácio Araújo B., "*São Paulo - Rio de Janeiro. Aspectos da Formação de seus Espaços Centrais (séc.XIX-XX)*", Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1972.

115. PATARRA, Neide, "*Dinâmica Populacional e Urbanização no Brasil: o Período Pós-30*", (org.) Boris Fausto, Tomo III, nº 4, vol. 11, Difel, SP, 1984, p.268

116. PEREIRA, Arley. "*São Paulo não é o túmulo de samba nem de choro*", IN O Estado de São Paulo, 17/09/1995, p.D4.

117. PEREIRA, João Baptista Borges, "*Cor, Profissão e Mobilidade. O Negro e o Rádio de São Paulo*", Livraria Pioneira/Edusp, SP, 1967.

Scanned by CamScanner

118. _____ *"O negro e a Comercialização da Música Popular Brasileira"*, In Revista do IEB, No. 8, USP, SP, 1970.

119. PERRONE, Maria Lúcia (org.), *"Evolução Urbana da Cidade de São Paulo. Estruturação de uma Cidade Industrial (1872-11945)"*, Eletropaulo, SP, 1989.

120. _____ (org.), *"Cadernos de História de São Paulo 1 - Os Campos do Conhecimento e o Conhecimento da Cidade"*, Museu Paulista da USP, SP, 1992.

121. PETRONE, Pasquale, *"São Paulo no Século XX"*, IN A Cidade de São Paulo, (org.) Aroldo de Azevedo, Cia. Editora Nacional, SP, 1958.

122. PETRONE, Maria Tereza S., *"Imigração"*, H.G.C.B, (org.) Boris Fausto, Tomo III, nº 2, vol. 9, Difel, SP, 1978, p.103.

123. PINTO, Maria Inez Machado Borges, *"Cotidiano e Sobrevivência. A Vida do Trabalhador Pobre na Cidade de São Paulo (1890-1914)"*, Edusp/Fapesp, SP, 1994.

124. _____ , *"A História Vista Debaixo"*, In Revista de Cultura - Vozes, No. 1, jan.-fev. , RJ, 1994.

125. PRINS, Gwyn, *"História Oral"*, IN A Escrita da História, (org.) Peter Burke, Ed.Unesp, SP, 1992.

126. RANGEL, Lúcio, *"Sambistas e Chorões"*, Livraria Francisco Alves, RJ, 1962.

127. RELPH, Edward, "A Paisagem Urbana Moderna", Edições 70, Lisboa, 1987

128. REIS Fº., Nestor Goulart, *"São Paulo e Outras Cidades"*, Série Arte e Vida Urbana nº. 5, Ed. Hucitec, SP, 1994.

129. RIBEIRO, Luiz C. de Q. e PECHMAN, Robert (orgs.), *"Cidade Povo e Nação"*, Civilização Brasileira, RJ, 1996.

130. RODRIGUES, Leôncio Martins, *"Sindicalismo e Classe Operária (1930-64)"*, In H.G.C.B., (org.) Boris Fausto, Tomo III, 3º.vol., nº10, 2ª. ed., Ed. Difel, SP, 1983.

131. SALIBA, Elias Thomé, *"As Utopias Românticas"*, Ed. Brasiliense, SP, 1991.

Scanned by CamScanner

132. _____ , *"Juó Bananére e o Humor Ítalo-Caipira"*, IN Revista Vozes Cultura, No. 3, maio-junho de 1992.

133. _____ , *"A Dimensão Cômica do Dilema Brasileiro: Testemunhos da Belle Époque (1890-1914)"*, IN Revista Cultura-Vozes, No 1, jan.-fev., RJ, 1993.

134. _____ , *"Juó Bananáere, o Raté do Modernismo Paulista"*, Cópia da 1ª. versão, apresentado na SBPC, 1996.

135. SANTOS, Rafael José dos, *"Globalização e americanidade. O caso da publicidade no Brasil dos anos 30"*, IN Revista USP No. 32, Dossiê Sociedade de Massa e Identidade, SP, 1996/97.

136. SCARPARO, Silvana Martos, *"A Voz Amiga em seu Lar. Análise das Formas de Relacionamento entre Ouvintes e Radionovelas em São Paulo nas Décadas de 40 e 50"*, Cópia dissertação de mestrado, Departamento de História UNICAMP, Campinas, 1994.

137. SECRETARIA Municipal da Cultura, *"O Rádio Paulista no Centenário de Roquete Pinto (1884/1984)"*, Centro Cultural de São Paulo, 1984.

138. SEVCENKO, Nicolau, *"Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20"*, Cia. das Letras, SP, 1992.

139. _____ , *"Literatura como Missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República"*, Ed. Brasiliense, 2ª. ed., 1985, SP.

140. _____ , *"Amor, Desejo e Punição em Tradição Popular"*, In O Obsceno, (Org.) Olgária Matos, Ed. :

141. _____ , *"Futebol, Metrópoles e Desatinos"*, IN Revista USP No. 22, Dossiê Futebol, jun-ago", SP, 1994.

142. SILVA, Walter, *"A Presença de São Paulo na História do Rádio"*, IN Folha de São Paulo, 20 e 27/09/1976.

143. SIMSON, Olga R. de Moraes Von, *"Brancos e Negros no Carnaval Popular Paulistano (1914-1988)"*, Tese de Doutorado, FFLCH-USP, 1989.

144. _____ , *"A Burguesia se Diverte no Reinado do Momo: 60 anos de Evolução do Carnaval na Cidade de São Paulo (1855/1915)"* , Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, data ???.

Scanned by CamScanner

145. SINGER, Paul, *"Desenvolvimento Econômico e Evolução Urbana"*, Cia. Editora Nacional, SP, 1974.

146. _____, *"Interpretação do Brasil: Uma Experiência Histórica de Desenvolvimento"*, In H.G.C.B., (org.) Boris Fausto, Tomo III, vol. 4, nº 11, Difel, SP, 1984.

147. TATI, Luis. *"O Cancionista. Composição de Canções no Brasil"*, Edusp, SP, 1996.

148. THOMPSON, Paul. *"A Voz do Passado - História Oral"*. Ed. Paz e Terra, 1992.

149. TINHORÃO, José Ramos. *"Música Popular: do Gramofone ao Rádio e TV"*, Ed. Ática, SP, 1981.

150. _____, *"Pequena História da Música Popular"*, Círculo do Livro, SP, s/d, p.196.

151. _____, *"Salvador deu Capoeira, Recife deu Frevo, Rio deu Samba. E São Paulo: não deu Nada"*, IN D.O. Leitura, No. 10, Imesp, SP, fevereiro de 1992.

152. _____, "Música Popular em São Paulo: um Século de Evolução", IN D.O. Leitura, SP, No. 11, Imesp, SP, julho de 1992.

153. TOLEDO, Benedito Lima, *"São Paulo: três cidades em um século"*. Ed. Duas Cidades, 2a.ed., SP, 1983.

154. TORRE, Angelo, *"Il Discorso Popolare: Metafora o Linguaggio"*, IN Quaderni Storici 64, aprile 1987.

155. TORRES, Maria Celestina Texeira Mendes, *"Ibirapuera"*, Coleção História dos Bairros de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1977.

156. TOTA, Antonio Pedro. *"A Locomotiva no Ar. Rádio e Modernidade em São Paulo (1924-1934)"*. Ed.PW/Secretaria de Estado da Cultura, SP, 1990.

157. _____, *"Americanização no Condicional: Brasil nos anos 40"*, In Revista Perspectiva No. 16, Edunesp, 1993.

158. _____, *"O Samba da Legitimidade"*, Cópia Dissertação de Mestrado, FFLCH, USP, 1983

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

159. URBANO, Maria, NABHAN, Neuza e SANTOS, Yolanda L. dos. "*Arte em Desfile: A Escola de Samba Paulista*", Edicon, SP, 1987.

160. VASCONCELOS, Ary , *"Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Epòque"*

161. VASCONCELOS, Gilberto e SUSUKI, Matinas, *"A Malandragem e a Música Popular Brasileira"*, IN H.G.C.B, Vol. 11, São Paulko, Difel, 1984.

162. VIANA, Hermano, *"O Mistério do samba"*, Jorge Zahar editor/Ed. UFRJ, RJ, 1995.

163. VOVELLE, Michel, *"Ideologia e Mentalidades"*. Ed. Brasiliense, SP, 1987.

164. WILLIANS, Raymond, *"A Cidade e o Campo na História e na Literatura"*. Cia das Letras, SP, 1989.

165. WISNIK, José Miguel, *"O Minuto e o Milênio o Por favor, Professor, uma Década de cada vez"*, In Anos 70-Música Popular. Ed. Europa, RJ, 1980.

166. _____ , *"Getúlio da paixão Cearense"*, In O Nacional e o Popular-Música. Ed. Brasiliense, SP, 1982.

167. _____ , *"O Som e o Sentido"*, Cia das Letras/Circulo do Livro, SP,1989.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

ANEXO 1

SINOPSE DAS MODINHAS PAULISTANAS E ANÁLISE DAS CANÇÕES

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

- Canção I -

Música - Não há referência, mas pelo tom da narrativa e da construção poética imagina-se que seja uma **Cantiga de "ninar".**

História - Começa com uma mãe paciente que pede "durma filhinho" em primeiras quadras e termina com "durma borrinha" "olhe coisinha" de uma mãe zangada e impaciente. A mãe (solteira, viúva, abandonada ou separada) quer ir ao cinema e namorar, mas o filho não dorme, chora e esperneia.

Temas - Mãe sem marido; criança sem pai que atrapalha a distração da mãe.

Protagonistas - Seu Inácio e Dna. Jurandir

Espaço - Não há referência

- Canção II -

Música - Não há referência

História - Jovens vão a passeio a Santo Amaro. A pura Miquelina foi interpelada e seduzida por um jovem de carro que parecia direito. Não apareceu mais em casa e toda vila ficou sabendo. Termina proclamando vingança da família ultrajada.

Temas - Sedução, desaparecimento, desejo de vingança.

Protagonistas - Miquelina e suas amigas e jovem motorizado.

Espaço - Santo Amaro

- Canção III -

Música - "*Supremo Adeus*". Música de Belmácio Pousa Godinho e letra de Benedicto Costa.

. Valsa em ¾ em Ré menor, s/d.

. Partitura editada pela Ed. Arthur Napoleão Ltda., RJ, e distribuída pela Fermata do Brasil, SP, 1969.

História - Amor masculino não correspondido pela mulher. O bom tornou-se ruim, o anjo serpente cruel e a flor agora infunde terror. A morte pode ser a solução, mas ele prefere mudar de bairro.

Protagonistas - Anselmo B. de Jesus

Temas - Amor não realizado, suicídio, morte por amor.

Espaço - Pari e Água Branca

Supremo Adeus	**Canção Paulistana**
Adeus ó terra de Venturas!	Molho a pena no fel
Adeus campinas, fontes!	Dêste acerbo sofrimento
Vou sofrendo mil torturas	Que o que era bom virou ruim
Transpor os teus Horizontes	Virou cardo o que era mel
Talvez eu nunca mais regresse	O sol é um facho que lus
Talvez jamais te possa ver	Sôbre as flores do jardim

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Mas, de ti nunca se esquece	O amor é um fac[illegible]
A quem tu viste nascer	A vida dentro de mim
Saudade, doce e amargo enlevo	Já não me serve o Pari
Serás a minha companheira	Labirinto de amargura
Pois eu tão só	Vou morar na Água Branca
Não me atrevo a transpor a fronteira	No letargo da doçura
Que tão cedo devo	V.Exa. era um anjo
Coração	Da paixão mimosa flor
Jamais terás consolação	Hoje é serpente cruel
E a saudade será	Que só me infunde terror
Quem então te guiará	Nunca mais eu quero ver
Meu sofrer	As vossa feições divinas
Terminará quando eu morrer	Os ternos ósculos trocados
Pois que feliz será	Para sempre hei de esquecer
Quem da terra de sua alma longe está.	Antes a mansão da morte
	Debaixo da tosca cruz
	Do amigo atento, obrigado
	Anselmo B. de Jesus

- Canção IV -

Música - *"Morte de uma Rosa"*. Música de Domingos Roque e letra do ator A.J.Barboza.

Canção em 4/4 em La Menor, modula para Lá Maior, e termina na primeira inversão do acorde de Lá Menor, s/d

Campassi e Camin Editores, SP, s/d

História - Poeta e cantor se mata por causa de um amor não correspondido. A amada trocou-o por outro e por isso ela não terá perdão dos pais e do "povo".

Protagonistas - O poeta/cantor, Margarida e Artur

Temas - Amor não realizado, suicídio, morte por amor e traição.

Espaço - Cita o cemitério do Araçá

Morte de uma Rosa	**Canção Paulistana**
No jardim de uma princesa	Minha ingrata Margarida
A belleza de uma rosa se ostentava, extasiava	Esta vida
Toda gente que a via	Não me dá nenhum prazer
Então queria a bela rosa que adorava	Vou morrer
Mas a brisa quando passa	Pois do amor que te dedico
Diz rosa com ternura	Verifico
Tua belleza, tua graça	Tu não queres mais saber

Scanned by CamScanner

Passa logo sem ventura
Um principe enamorado
Encantado ficou quando a rosa viu
E pedia a princeza que lhe desse
Mas parece que esta com desdem sorriu
Mas a brisa quando passa
Diz rosa com ternura
Tua belleza, tua graça
Passa logo sem ventura
N'outro dia a rosa triste ainda persiste
Em mostrar a formosura e a candura
E a princeza com ciúme do perfume
Corta-lhe o pé que a segura
Mas a brisa quando passa
Diz rosa com ternura
Tua belleza, tua graça
Passa logo sem ventura
Rolam pétalas pelo chão
Porem um amor perfeito
Em signal de gratidão
Recolheu-as em meu peito

Quando meu corpo levarem
Transportarem
Pra a cova do Araça
Se dirá
Que o cantor que te adorou
Se matou
Porque para êle foste má
Pelo Artur me abandonaste
Sem me dar satisfação
Depois dêle virão outros
E um será tua perdição
Porque eu sou o teu cantor
Sonhador
Tu me chamas de poeta
E pateta
mas sabes ó criatura
Mui perjura
Que ser poeta é ser profeta
Que é o que faz o seu Palai
Como pai
Que não vê que desse jeito
Tão suspeito
A vergonha um dia arras
A sua casa
Que é de gente de respeito
Êste é o fim do teu fadário
Para mim não tem mistério
A vítima do sanguinário
Na mesa do necrotério
Uma cruel fotografia
Triste dia
Hão de traser os jornais
E os teus pais
Com os olhos lacrimosos
Pesarosos
Lerão as palavras fatais
E o povo mui admirado
Assombrado

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Relembrando esta canção
Com rasão
Falará que erra bastante
A inconstante
Que a um cantor não dá atenção
Minha bela Margarida
Nêste mundo vou deixar-te
Para em breve na outra vida
Entre os anjos encontrar-te.

- Canção V -

Música - "Valência". Música de José Padilla e letra de Lucien Boyer y Jacques-Charles.
. Paso Doble em 4/4 em Re Menor, s/d.
. Música criada para Mistinguett no Moulin Rouge.
. Gravada pela Victor por José Bohr e sua Orquestra Típica (Yrbarren Jazz Band) que fez a versão em castelhano.
. Edições Musicais Toledo e Perroti, Buenos Aires.

História - Mesmo sendo o gracioso e primaveril mês de setembro o destino é cruel: ocorreu uma tragédia ferroviária com a morte de 24 pessoas

Protagonistas - Não

Temas - Tragédia, mortes e destino cruel

Espaço - Não

Valência	**Canção Paulistana**
Valencia	Setembro os teus dias são de flores
Es la tierra de las flores, de la luz y del amor	És mês da primavera
Valencia	Graciosas nos jardins nascem as rosas
Tu mujeres todas tienen de las rosas el color	Que perfumam tôda a terra
Valencia	Mas êste ano por desgraça
Al sen?? como perfuman en tus huertos el azhar	Com tuas flores fiseram as corôas
Quisiera tu la tierra,	Que murcham agora sôbre os túmulos
Valencia na mis amores encontrar	De vinte e quatro pessoas
La blanca barraca	Pois um trem de passageiros
La flor de naranjo	Rápido como um corisco
Las huertas pulidas	Na estação descarrilando
Almendros en flor	Num momento virou cisco
El turia de plata y el cielo turquesa y el sol	Setembro
	tu perdeste a fama

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Valencia no van diciendo amor | De ser das flores o mês
Pois em vez da primavera
Só dor nos deste esta vez
O destino é que queria
O futuro ninguém adivinha
Não há mês que seja bom
Porque a morte não tem dó

* Existe uma outra versão da letra feita por José Bohr

- Canção VI -

Música - Sem referência

História - Mulher sedutora vira a cabeça de homem que para, satisfazê-la, deixa a família, rouba e mata.

Protagonistas - Não

Temas - Mulher sedutora, Força feminina, fraqueza masculina.

Espaço - Não

- Canção VII -

Música - Sem referência

História - Glorinha amava Carlinhos que tinha certa diferença de idade. Apesar disto, ela acreditava na existência do amor que, no entanto, não se realizou. Por isso, resolve se matar; está é a terceira carta que escreve endereçada ao pai e amigas dizendo-lhes da decisão; ressalta que ninguém tem culpa, apenas ela que acreditava no amor.

Protagonistas - Glorinha e Carlinhos, suas amigas Cesira Judite, Eva e Serafina, sua irmã Inês e o noivo Joca.

Temas - Amor feminino não realizado, suicídio, crença no amor.

Espaço - São Paulo

- Canção VIII -

Música - *As Tres da Manhã*. Originalmente *Las Tres de la Mañana*, música de Julian Robledo, compositor argentino. Não foi encontrada qualquer letra para a melodia.
. Valsa em ¾ em Sol Maior, modula para Do Maior e retorna para Sol Maior, s/d.
. Ed. Ricordi Brasileira, SP, arranjo de A. Franceschini para acordeom, e Ricordi Americana, Buenos Aires, arranjo para guitarra de N. Casuscelli em Lá Maior, s/d

História - Narrativa crítica do governo que nada faz para melhorar a vida do povo. Antes, a situação era melhor, agora somente enriquece os estrangeiros (italianos e portugueses). Porém, é preciso reagir, pois o operário também é filho de Deus e o povo tem muita força, por isso o governo não pode facilitar. Apesar da morte de Rui Barbosa, os pobres tem coragem força e fé.

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Protagonistas - Operário, povo e os pobres

Temas - Crítica política ao governo, xenofobia, tempo passado melhor, força política do povo

Espaço - Não

A música original não tem letra, apenas melodia.

- Canção IX -

Música - Não há referência

História - Conta a história de João Tavares que recebeu uma designação divina para erguer uma Igreja no morro do Sapé e ajudar a resolver os problemas da terra. Após o desígnio ele começa "a vender" lotes no céu em 10 prestações de 50, mas tem a concorrência do anti-Cristo disfarçado de turco-mascate.

Protagonistas - João Tavares

Temas - Religião, crença divina

Espaço - Morro do Sapé

- Canção X -

Música - *"Perdão Emília"* - Autor desconhecido. Alguns consideram Eduardo das Neves (RJ-1874-1919) seu autor.
. Modinha ou Canção Romântica, em 4/4 em Ré menor, s/d.
. Ed.Fermata do Brasil, SP, 1956. Adaptação e arranjo de João Portaro.
. Gravação e arranjo de Paraguassu realizada pela Continental em 1945 acompanhado por Rago e seu Conjunto.

História - O soldado Sebastião se apaixona pela jovem trabalhadora Gertudres. Porém, seus patrões, que a estimavam como filha, desejavam que ela se casasse com um Tenente. Desprezando o amor arranjado, Gertudres fugiu com o soldado para realizar sua paixão.

Protagonistas - Sebastião Ramos, Gertudres Pinto e o Tenente.

Temas - A força do amor-paixão, fuga para a realização do amor.

Espaço - Não

Perdão Emília	**Canção Paulistana**
Já tudo dorme	Amor eterno
Vem a noite em meio	Jurou Sebastião Ramos
A turva lua	De joelhos
Vem surgindo além	E com a mão no coração
Tudo é silêncio só se vê na campa	Era de noite na deserta rua
Piar o mocho no cruel desdém	Só os grilos trilavam na escuridão
Depois um vulto de roupagem preta	A moça o peito arfando, o rosto quente
No cemitério com vagar entrou	Sorria de pudor e confusão

Scanned by CamScanner

Junto ao sepulcro, se curvando ao medo
Com tristes frases nesta voz falou
Perdão Emília se roubei-te a vida
Se fui impuro, fui cruel, ousado
Perdão Emília se manchei teus lábios
Perdão Emília, para um desgraçado
Monstro tirano, prá que vens agora
Lembrar-me as mágoas que por ti passei
Lá nesse mundo em que vivi chorando
Desde esse instante em que te vi e amei
Chegou a hora de tomar vingança
Mas tu ingrato, não terás perdão
Deus não perdoa tuas culpas todas
Castigo justo tu terás então
Mas eis que um corpo, resvalando a terra
Tombou de chofre sobre a pedra fria
E quando a aurora despontou na lousa
Um corpo inerte a dormitar se via
Perdão Emília ...

* Na versão da partitura com arranjo de João Portaro existem mais duas estrofes (Perdi as flores da capela virgem/Cedi ao crime que perdão não tinha/Mas tu manchaste a minha vida honesta/Depois zombaste da fraqueza minha/Tu quantas vezes, a meus pés curvado/Davas-me provas de teu puro amor/Quando eu julgava que tu fôsses anjo/ Não via fundo nêsse olhar traidor)

- Canção XI-

Música - *"Adiós mis farras"*. Letra e música de Roulien.
. Tango argentino, em 2/4, em Sol Maior, s/d.
. Editada por Campassi e Camin, SP; na dedicatória de quem comprou e ofereceu a partitura de presente, há referência ao ano de 1928.

História - Moça que foi abandonada pelo noivo que a maltratava. Em virtude do amor não correspondido ela resolve se suicidar. Ao se jogar do viaduto, a moça ainda dirigiu seu último pensamento ao noivo ingrato.

Protagonistas - Moça do Brás

Temas - Amor não correspondido, suicídio.

Espaço - Brás.

Adiós Mis Farras	**Canção Paulistana**
Milonga	Chorando
Yo quiero recordar-te	Certa moça do Brás

Scanned by CamScanner

Com' un blazon
Lleno de amor para mi mujeres
Que mi vi d'han bebido
Y han agotado mi juventud
Mas todo en la vida és pasajero
Como el sabôr d'una pasión
Por eso mi despedida
Tan doloria quiero bater
Adiós muchacho
Adoós mis farras
Son las sonrisas
De la vida que se van
Todo se ha ido
Solo nos queda
El fiel recuerdo desa mujer
Adiós mis noches
Llenas de encantos
Solo ha quedado una arruga de cruel dolor
Y és por eso que llorando evovo
Adiós muchacho
Todo acabó

Bela de cara
Que foi abandonada pelo noivo
Tipo que sempre a maltratava
De noite
Saiu de casa sem chapéu
Imaginando uma idéa má
E levada por seu infortúnio
Foi parar no viaduto do chá
Mas que horror
E crueldade
Mas que loucura
Nessa decisão fatal
Mas que ardor
Na mocidade
Martirizada por um ideal
Os lindos sonhos
A felicidade
Desaparecem
Num minuto de amargura
E só fica iluminando o mundo
A chama da imensa tortura
Parando
Bem no meio do viaduto
A pobre moça
Num gesto de pura dor
Botou as duas mãos na grade
Olhando o abismo tentador
Depois de um momento
De hesitação
Ela se atirou de facto
Tendo ainda o seu pensamento
Angelical
Naquele ingrato

- Canção XII-

Música - Referência a uma música "conhecida"

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

História - Crônica bem humorada sobre um fato cotidiano da cidade. Em uma ladeira molhada da cidade, um burro não consegue puxar a carroça. O carroceiro irritado agride o animal com chicote e depois mordeu a orelha dele. O povo revoltado com a agressão chamou a polícia que o leva preso.

Protagonistas - Carroceiro e burro.

Temas - Agressão ao animal, fato corriqueiro do cotidiano

Espaço - Capital do Estado de São Paulo, Ladeira do Falcão

- Canção XIII-

Música - "*Canção de Pierrot*". Música de A.X. e letra de Arlindo Leal
. Valsa em ¾, em Sol Maior, s/d
. Ed. Casa Beethoven, s/d. Referência à mão na partitura ao ano de 1918.

História - Jovem do Brás não quis se entregar ao noivo antes do casamento e, por isso, ele jurou vingança. Na saída do trabalho da garota, o noivo a esfaqueou. Apesar da prisão do assassino, o povo ainda quer que a justiça Divina castigue a "nojenta fera humana".

Protagonistas - Josefina e corredor do Clube Espéria

Temas - Sexo antes do casamento, assassinato, destino cruel

Espaço - Rua da Moóca.

Canção de Pierrot	**Canção Paulistana**
Vem a janella querida	Foi no dia dois de março
Ouve o meu triste cantar	Ó que dia malfadado
Attende à voz dolorida	Que se deu o grande crime
Que agora vaes escutar	Pelo povo reprovado
No céo a lua a scintilla	Lá na rua da Moóca
E tu dormes a sonhar	Morava a pobre a menina
Sempre serena, tranquila	Tão cedo roubada ao mundo
Emquanto eu vivo a penar	Por uma faca assassina
Amor, Amor	Josefina se chamava
Dá-me a luz dum teu olhar	De todos era querida
Vem minha alma consolar	Mas o seu cruel destino
Que por ti estou doido de amor	Não deixou gozar a vida
Vem a janella querida	Aconteceu que seu noivo
Que com ternura e fervor	Corredor do Clube Espéria
A minha voz te convida	Jurou terrível vingança
Para as carícias do amor	Porque ela era moça séria
Acórda, desperta ó bella	Apesar das mil promessas
Não te faças, não rogar	Josefina nunca quis
Vem a sorrir, à janella	Se entregar antes da hora
Ouve o meu triste cantar	Como qualquer meretriz

Scanned by CamScanner

Amor, amor

Saindo do seu trabalho
Viu o bandido na frente
Mas não pôde fazer nada
Morreu imediatamente
Vejam só que crueldade
A moça morta no chão
E o assassino muito fresco
Caminhando pra prisão
Mas Deus que sabe tudo
Há de um dia castigar
Tão nojenta fera humana
Que nasceu só pra matar
Enterro de Josefina
Teve grande concorrencia
O pessoal todo chorava
Com dó daquella inocencia
Havia muitas coroas
A mais bonita dizia
Saudades do Elite Clube
E da sua directoria

- Canção XIV-

Música - *"Passagens da Vida"*. SR

História - Através de um fado, jovem português, que fugiu do serviço militar e foi preso no Brasil, pede ao juizes que o soltem. Aqui montou o "Armazém Lusitano", casou-se com uma negra, teve três filhos e progrediu. Porém, a mulher fugiu atrás de um outro amor.

Protagonistas - Português, a negra e os filhos Beatriz, Manuel e Fernando

Temas - Traição, amor desgraçado.

Espaço - Praça Caetano

- Canção XV-

Música - *"Ave-Maria"*. Apesar do título muito comum, só pode ser a valsa de Erotides de Campos (Cabreúva, 1896 - Piracicaba, 1945). Existem duas referências sobre o autor da letra: o próprio compositor e também de Jonas Neves
. Valsa Serenata em ¾ em Mi menor, composta em 1924.

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Foi gravada pela primeira vez em 1926 (Odeon) por Pedro Celestino e depois repravada inúmeras vezes, inclusive por Francisco Alves. As valsas, choros, marchinhas, sambas, maxixes etc. de Erothides eram muito tocadas pelos chorões, seresteiros e instrumentistas paulistanos (depoimento de João Dias Carrasqueira).

História - Sedutor engravida mulher e desaparece. A mãe pobre e criança recém-nascida, vítima do amor, pretende deixar a filha na Roda, pois não poderá sustentá-la e considera que na Santa Casa ela será melhor tratada. No entanto, desiste e decide levá-la em um terreno baldio mas antes aperta-a no peito matando-a. A vida real é terrível pesa a mulher, a criança no necrotério e o pai solto, "pensando no casamento". No final pede-se que a justiça divina castigue o sedutor.

Protagonistas - Sedutor, mãe pobre e criança desamparada.

Temas - Pobreza, sedução, assassinato, criança abandonada, Roda.

Espaço - rua Caetano Pinto, Santa Casa-Roda.

- Canção XVI -

Música - *"El Huerfano"*, SR.

História - Mulher escreve a marido presidiário que matou o feitor e todos seus filhos. Por isso ela teve que migrar para cidade e passar por privações, fome e dificuldades, vivendo de esmolas por três meses. Os filhos se desencaminharam. Neco, que costumava espancá-la, casou-se com filha do porteiro do grupo e fugiu, esquecendo-se da mãe. Puresa foi desvirginada por um negro violeiro e acabou na prostituição. Diante de tanta desgraça, quis se matar, mas encontrou um homem bom que, ela e seus dois filhos mais novos, protegeu. Termina dizendo que não quer mais que a procure quando sair do presídio, pois o culpado de tudo é ele mesmo.

Protagonistas - Mãe/mulher desamparada, marido assassino, Neco, Puresa, filha do porteiro do grupo e o negro violeiro.

Temas - Migração, assassinato, miséria, mendicância, violência familiar, estupro, prostituição e proteção.

Espaço - Não há definição.

- Canção XVII-

Música - *"Milonguita"*, SR.

História - História de assassinato por amor e vingança. O correto José Passarella apaixonou-se por Leonor, filha de espanhóis, que fica grávida. Por isso, foram obrigados a casarem-se rapidamente e o filho nasceu logo em seguida. No início o casal foi feliz, mas Leonor, cansada da vida do lar e de casada, tornou-se mulher "jancleira" e deixou a casa e o marido, comunicando o ato através de carta. A reação do "macho ofendido" redundou em desfecho trágico, mas esperado e justificado para um marido traído, que encontrou a mulher saindo de uma suspeita pensão. Após matar a mulher, Passarella suicidou-se. Na realidade essa história ocorreu devido à força da beleza feminina que se impõe diante da fraqueza do homem.

Protagonistas - José Passarella e Leonor

Scanned by CamScanner

Temas - Sexo antes do casamento, traição, força da beleza feminina, amor não correspondido, abandono do lar, assassinato e suicídio.

Espaço - Quinta Parada

- Canção XVIII-

Música - "*Sonsa*". SR.

História - Comenta a morte de uma criança. Deixando a terra tão jovem, virgem e sem conhecer as dores do amor e da paixão, e, por isso, nenhum poeta jamais virá chorar na sua tumba.

Protagonistas - Criança

Temas - Morte, pureza infantil, amor e paixão.

Espaço - Sem referência

- Canção XIX -

Música - "*Canção de Pierrot*". Idem

História - Certo mistério rondava uma casa que vivia sempre fechada e de onde toda noite se escutava "Jesus, Jesus". A vizinhança chamou um jovem delegado para resolver o mistério. Um homem de meter medo, acorrentava a mãe durante dez anos deixando-a passar fome e frio; por isso ela clamava por Jesus todas as noites. Com cinismo, o filho desnaturado justificou que ela comia muito mas não trabalhava mais. O povo disse que não há castigo que chegue a um filho tão desalmado.

Protagonistas - Filho desalmado, mãe e jovem Delegado.

Temas - Maus-tratos familiares, sadismo, cinismo e desamparo da velhice.

Espaço - Sem referência

Canção de Pierrot	**Canção Paulistana**
Vem a janella querida	Com as janelas fechadas
Ouve o meu triste cantar	Vivia a casa de dia
Attende à voz dolorida	Ninguém sabia o segrêdo
Que agora vaes escutar	Que aquela casa escondia
No céo a lúa a scintilla	nas noites quantas porem
E tu dormes a sonhar	Uma janela se abria
Sempre serena, tranquila	E sem a luz acender
Emquanto eu vivo a penar	Um vulto negro surgia
Amor, Amor	Homem mulher ou fantasma
Dá-me a luz dum teu olhar	pensava o povo aterrado
Vem minha alma consolar	Deante de tanto mistério
Que por ti estou doido de amor	Do vulto sempre calado
Vem a janella querida	Jesus, Jesus

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Temas - Sexo antes do casamento, traição, força da beleza feminina, amor não correspondido, abandono do lar, assassinato e suicídio.

Espaço - Quinta Parada

- Canção XVIII-

Música - "*Sonsa*". SR.

História - Comenta a morte de uma criança. Deixando a terra tão jovem, virgem e sem conhecer as dores do amor e da paixão, e, por isso, nenhum poeta jamais virá chorar na sua tumba.

Protagonistas - Criança

Temas - Morte, pureza infantil, amor e paixão.

Espaço - Sem referência

- Canção XIX -

Música - "*Canção de Pierrot*". Idem

História - Certo mistério rondava uma casa que vivia sempre fechada e de onde toda noite se escutava "Jesus, Jesus". A vizinhança chamou um jovem delegado para resolver o mistério. Um homem de meter medo, acorrentava a mãe durante dez anos deixando-a passar fome e frio; por isso ela clamava por Jesus todas as noites. Com cinismo, o filho desnaturado justificou que ela comia muito mas não trabalhava mais. O povo disse que não há castigo que chegue a um filho tão desalmado.

Protagonistas - Filho desalmado, mãe e jovem Delegado.

Temas - Maus-tratos familiares, sadismo, cinismo e desamparo da velhice.

Espaço - Sem referência

Canção de Pierrot	**Canção Paulistana**
Vem a janella querida	Com as janelas fechadas
Ouve o meu triste cantar	Vivia a casa de dia
Attende à voz dolorida	Ninguém sabia o segrêdo
Que agora vaes escutar	Que aquela casa escondia
No céo a lúa a scintilla	nas noites quantas porem
E tu dormes a sonhar	Uma janela se abria
Sempre serena, tranquila	E sem a luz acender
Emquanto eu vivo a penar	Um vulto negro surgia
Amor, Amor	Homem mulher ou fantasma
Dá-me a luz dum teu olhar	pensava o povo aterrado
Vem minha alma consolar	Deante de tanto mistério
Que por ti estou doido de amor	Do vulto sempre calado
Vem a janella querida	Jesus, Jesus

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Que com ternura e fervor
A minha voz te convida
Para as carícias do amor
Acórda, desperta ó bella
Não te faças, não rogar
Vem a sorrir, à janella
Ouve o meu triste cantar
Amor, amor

Na madrugada chorava
Uma voz que foi ouvida
Pelo secreta que passava
E como a voz continuava
Venha Jesus me salvar
Foi o secreta correndo
O delegado avisar
Aberta a porta da rua
Um homem de meter medo
Quis impedir que a polícia
Investigasse o segrêdo
Mas o jovem delegado
Varou a casa assombrada
Até que viu no portão
Uma velha acorrentada
Jesus Jesus
Dizia a pobre gemendo
Há dez anos que estou presa
De fome e de frio morrendo
Assim se soube a desgraça
Que aquela casa guardava
Pois uma fera sem nome
Aos poucos sua mãe matava
Com cinismo declarou
Que a velhinha castigava
Porque ela comia muito
E já não ais tabalhava
Jesus Jesus
Diz o povo indignado
Não há castigo que chegue
Para um filho desalmado
Assim aquela coitada
Quando era moça servia
E agora que tinha idade
Só maus tratos recebia

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

- Canção XX -

Música - *"Ilusão que Morre"*. Música de B P Godinho e letra de Henrique Costa . Valsa Boston em ¾, em Sol menor e modula para Ré Maior, s/d . Edição do próprio autor, impressa na gráfica de Campinas, s/d, comercializada pela Casa Mignon (antiga Casa Pietro Mascagni), s/d

História - Criança pobre e feliz de 13 anos foi atropelada pelo bonde No 39, de chapa 527, que circulava pelo progressista bairro da Ponte-Grande, morrendo no local. O motorneiro português estava embriagado. O povo linchou-o pedindo justiça Divina para "a fera desalmada".

Protagonistas - Criança de 13 anos, português motorneiro do 39

Temas - Infância feliz, atropelamento, justiça Divina

Espaço - Bairro da Ponte-Grande

Ilusão que Morre

Tarde!
Morre o dia tristemente
Um véo de sombras cae,
Do céo a terra lentamente
As avesitas vão voando
A procurar o ninho
Em busca do filhinho
Emquanto lá na estrada
Um camponez tão triste e mudo
Caminha sem destino
Erradamente, alheio a tudo
Talvez chorando a sorte
Que a seu coração tem ferido
Como esse dia se foi
Minha ilusão vae morrendo
E o luto ao coração já vem descendo
Com as aves que vão para alem
As minhas esperanças esvoam-se também
E o camponio que é o coração
Calado soffre a dôr de uma desilusão
Zomba, mata, põe
Todo rigor que tem para me ferir
Meu coração calado
Hás um dia de ouvir
Elle então dirá
Que meu ideal mataste

Canção Paulistana

Ó motorneiro do 39
Ó bruto sem piedade
Homem que nada comove
Porque cortar a existência
De quem nunca fez mal
Mesmo a um simples animal
Era a única alegria
De um lar pobre mas honrado
Não nasceu na riqueza
Mas foi criado com cuidado
Por ser menina exemplar
Bem comportado e estudiosa
A todos sabia encantar
Vinha a pobre criatura
Sorridente e satisfeita
Na calçada
Andando qual borboleta
Pensando em folguedos mil
Quando o destino mandou
Que atravessasse a avenida
Para debaixo de um bonde
Deixar a sua vida
Português selvagem
Matando um querubim
Puseste a dor
No coração dos pais

Scanned by CamScanner

Sem dó sequer | Que lhe tinham amor
Mas tudo te perdôo | Fera desalmada
Ó formosa e gentil mulher | Algoz desnaturado
O teu castigo
Não cabe nêste mundo
A Deus ele foi confiado

- Canção XXI -

Música - Sem referência

História - Conta a história da tragédia ocorrida no Teatro Boa Vista, em 23/03, quando desabou o teto às 4 horas da tarde. Neste dia havia apresentação da Cia Garrido. Houve muitos mortos (inclusive uma criança de 12 anos) e pelo menos 50 feridos. Poucos escaparam e um deles foi o autor dos versos e os artistas que estavam no palco. De acordo com o autor, se alguém não der credibilidade à história, a população de São Paulo deve comparar "A Gazeta", pois tudo está lá.

Protagonistas - O principal é o autor dos versos.

Temas - Tragédia pública, morte e tragédia coletiva.

Espaço - Teatro São Pedro, São Paulo, em 23/03 às 16 horas.

- Canção XXII -

Título - "Grande Crime em Tietê"

Autor - Adão dal Bello

História - Mãe e Mulher de família assassinada cruelmente.

Música - Sem referência

Protagonistas - Idem

Temas - Assassinado cruel

Espaço - Idem

- Canção XXIII -

Título - "Grande Crime em Tietê"

Autor - Adão dal Bello

História - Mãe e Mulher de família assassinada cruelmente.

Música - Sem referência

Protagonistas - Assassino cruel

Temas - Assassinado cruel

Espaço - Idem

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

- Canção XXIV -

Título - "Horrível Assassinato"

Autor - José Calaiacono

História - Assassino cruel torturou e jogou o corpo do rio.

Música - Sem referência

Protagonistas - Assassino cruel

Temas - Assassinado cruel

Espaço - Idem

- Canção XXV -

Título - "Asas Gloriosas de Portugal"

Autor - José Torelli

História - Comenta sobre a coragem de aeronauta que no seu intrépido "Argus", atravessou o oceano, tornando-se herói nacional

Música - Sem referência

Protagonistas - O aeronauta herói

Temas - Herói nacional

Espaço - Idem

Canção XXVI -

Título - "A Rainha do Café"

Autor - Carlos Cernichiari

História - Mulher triste por estar abandonada e só. Existe uma adaptação ítalo-paulista para os versos originais.

Música - Sem referência

Protagonistas - Mulher só

Temas - Idem

Espaço - Sem referência

Scanned by CamScanner

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

ANEXO 2

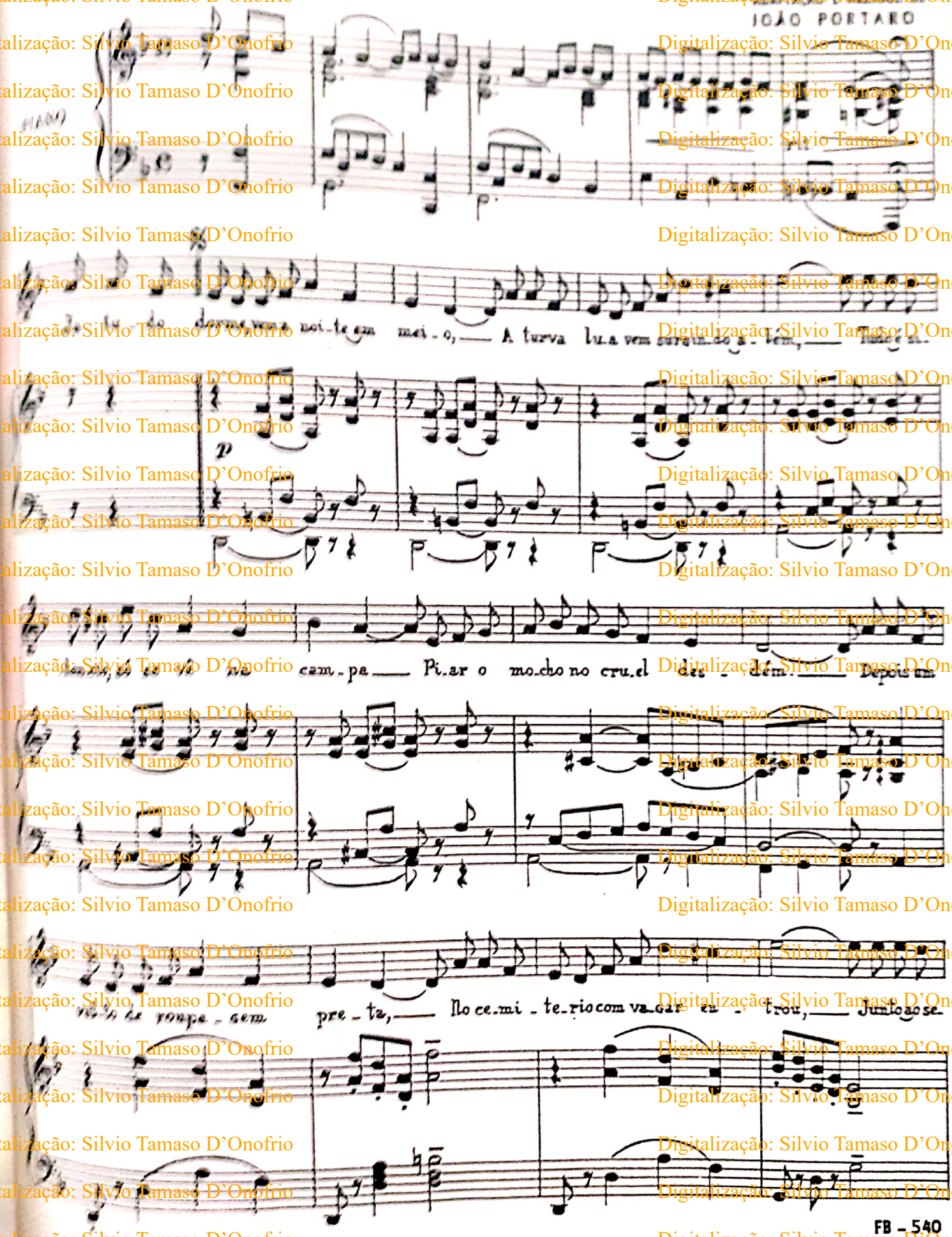
PARTITURAS

Scanned by CamScanner

PERDÃO, EMILIA!

CANÇÃO ROMÂNTICA

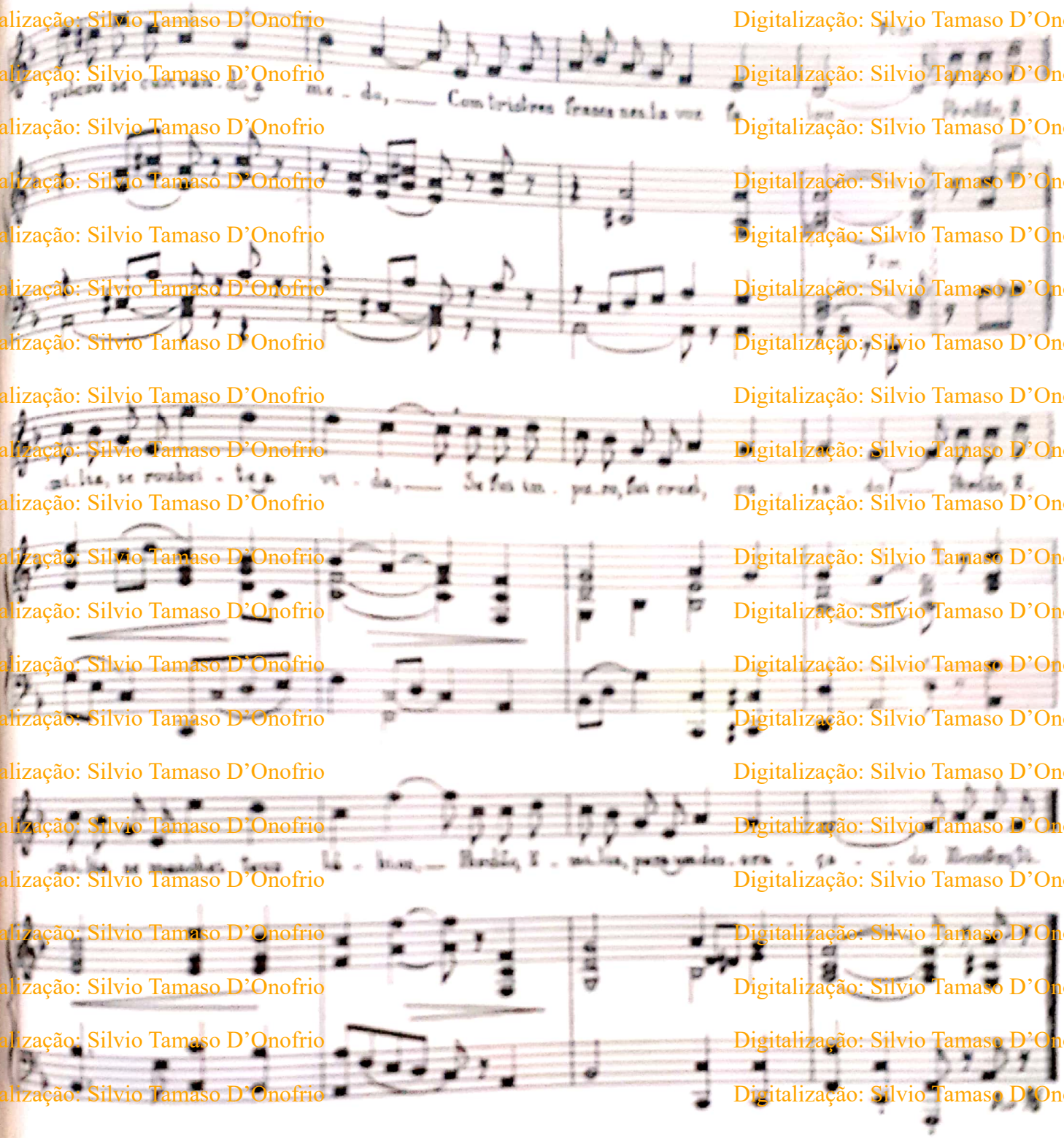
JOÃO PORTARO



FB – 540

Edição VIANNA do BRASIL - Avenida Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International Copyright Secured - Impresso no Brasil

Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio
Scanned by CamScanner



Digitalização: Silvio Tamaso D'Onofrio

Scanned by CamScanner